3640

ЯССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А.И.КУЗЫ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИВИЯ КОТОРЧА СОРИНА БАЛАНЕСКУ

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

(ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ, ГОГОЛЬ, ГОНЧАРОВ, ЧЕХОВ)

ЯССЫ, 1974

16327

III 364

ЯССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. КУЗЫ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИВИЯ КОТОРЧА

СОРИНА БАЛАНЕСКУ

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА (ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ, ГОГОЛЬ, ГОНЧАРОВ, ЧЕХОВ)

0 00000920655 BCU IAŞI

ЯССКИ, 1974 .

ПРЕДИСЛОВИЕ

Лекции, включенные в данный том, представляют собой составную часть курса-лекций по истории русской литературы XIX-го века, появление которого планируется в Ясском университете на последующие годы.

Коллектив, работающий над этим курсом лекций, предоставляет его вниманию студентов и других читателей с целью проверки доступности текста и действенности использованной методологии, с одной стороны, а с другой, для ознакомления изучающих русскую литературу с основными моментами её развития, с новаторскими поисками писателей-классиков первой величины. Пушкин, например, рассматривается как основатель и преобразователь почти всех литературных форм и жанров: сатирической поэмы, романа в стихах, свободной драмы и драмы-фрагмента, новеллы, исторического романа, лирики. В своём творчестве Пушкин сконцентрировал все линии развития предшествующей литературы и проложил пути для литературы будущего.

Гоголь считается предтечей современной литературы абсурда в формах повествовательной комедии, бесфабульной повести, антиромана.

Мы исходим из того, что исследование творчества великих классиков требует определенного метологического подхода к своеобразной и уникальной структуре литературного произведения. Этот принцип оправдал себя особенно при изучении творчества великих классиков. Джордже Кэлинеску в своей книге Principii de estetică (см. главу Tehnica criticii şi a istoriei literare) высказался по этому поводу, утверждая необходимость всеобъемлющего схвата творчества в его неповторяемой структуре :" Metoda este aşadar în strînsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atît. Planul de lucru aplicat la unul nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu

şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie."(Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 80). В связи с этим авторы данных лекций пытались определить и доказать принцип всеобъемлемости , который подчинил бы себе все аспекты произведений, одновременно обеспечив вая единство критического подхода. Доминанта очерчивается в попытке восстановления творческой психологии художника, конкретизируемой в явном предпочтении писателя к определенной тематике и определенной литературной форме. Мы избрали монографический подход к писателю, понимаемый как систематический анализ творческой индивидуальности в ее органической единстве.

Систематическое описание творчества предполагает , а не исключает, выявления доминанты на всех уровнях структуры и, как итог, восстановления единства целого.

В центре внимания все время находилось соотношение исследуемого материала с моментом литературной истории; оно понималось как установление контактов с национальной и мировой традициями, как указание на сходства в плане современности писателя, как полисемантическое открытие произведения к XX-му веку. Через эту призму было рассмотрено эхо пушкинской поэзии и лермонтовских стихотворных исканий в поэзии русских символистов, а также драматургическое новаторство Гоголя в восприятии Маяковского, новые принципы эпики Лермонтова, Гоголя, Гончарова и Чехова с точки зрения современной нам прозы.

Исходя из предпосылки, что русское литературное явление рассматривается глазами румынского исследователя, естественно, что наша точка зрения не всегда совпадает с общепринятыми критериями. Этим объясняется дискуссионный характер таких проблем, как: чеховский импрессионизм и подтекст, сущность реализма у Пушкина и Гоголя, символ в романах Гончарова.

На наш взгляд, именно это и представляет собой назначение и цель университетских лекций по истории литературы. В поддержку нашего мнения приходит идея, приведенная Джордже Кэлинеску в вышеупомянутой книге:" Rostul istoriei literare nu este de a cerceta obiectiv probleme impuse dinafara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile."(Principii de estetică, p. 82)

А.С.ПУШКИН

(1799-1837)

I.Эстетическое мышление А.С.Пушкина:искусство и действительность; гений ,вдохновение и поэтический труд,понятие писателя профессионала;национальность и народность,демократизация литературы:о "пользе"искусства и со его чистоте;свобода искусства и художника; о свободе литературных форм и жанров.....стр.4-9

II.Творческая индивидуальность А.С.Пушкина:цельность и уравновешенность его натуры;Пушкин-объективный тип художника;ощущение динамики и изящности мира.....стр.9-10

III.Начала:лицейские опыты и их эклектический характер;стремление к новой трактовке поэтического материала,к новому пониманию авторского "я" и лирического героя;развитие "профетического"и "прозаического стилей";интерес к переходным,лиро-эпическим формам: .....стр..10-13

IУ.От Руслана и Людмилы к Евгению Онегину:Руслан и Людмила-гибридная лиро-эпическая форма;фабульное и сюжетное построение поэмы; интонационная и стилевая структура; период южной ссылки:развитие новых лирических структур;мотив свободы и его образное развитие; попытки художественного разрешения проблемы характера и эпического материала современности-"южные поэмы":Кавказский пленник, попытка снижения героя и ощращения его в характер,неразрешение единства лирической и эпической стихий;Цыганы-привлечение социальной и психологической мотивировки героя,его сравнивание со второстепенными героями,ообъективация авторского "я",фрагментарный и драматический характер конструкции поэмы;Бахчисарайский фонтан-лирическая поэма,прием молчания и недосказанности....13-21

У.Роман в стихах Евгений Онегин :проблематика романа;герои-характеры; фабульное и внефабульное движение сюжета;принципы"свободного"романа;функции детали в романе; род и роль отступлений; образ автора в романе;жанровая и стилистическая свооода романа.. .....стр.21-29

VI.Стихотворная драма: свободная драма Борис Годунов;многослойная драматическая структура;проолематика;герои,внесение коллективного героя;карнавализация действия и героев .Маленькие трагедии-принципы построения драмы-фрагмента;проолематика маленьких трагедий; новая трактовка проолемы демонизма в традиционных мотивах:скупости,зависти,дон-жуанства, борьбы человека со смертью;соотношение личного и безличного,человеческого и общечеловеческого:драматическое новаторство "Маленьких трагедий".....стр.29-37

VII. Исторические и философские поэмы: вопрос необходимости и свободы;актуализация исторического материала;Полтава как"стиховая повесть";время фабулы и время повествования;образ автора -повествователя;философская поэма"Медный всадник:сюжетные линии и техника поэтического подтекста;символизм и синкретизм стиля поэмы стр.37-42

VIII.Проза Пушкина:тематические линии;осоенности построения фабулы и сюжета в пушкинской прозе;принципы построения персонажей; типы персонажей в прозе Пушкина;искусство повествования,описания и диалога; пушкинская ирония;законы пушкинской фразы стр.42-52

IX.Лирика 30-ых годов: мотивы лирики 30-ых годов:мотив декабризма,свободы и рабства;мотив поэта и его труда;мотив дороги,безумия, воспоминания и смерти; поэзия природы и любви:мотив девы,девы-розы и мадоны;лирические структуры:на основе традиционного поэтического образа и на основе грамматического и ритмического материала;стилистические тенденции лирики Пушкина.....стр.52-65

Выводы стр.66

Библиография.....67-70

I. Эстетическое мышление А.С.Пушкина

В Пушкине мы видим русского художника, который не только заимствует, как это случилось с его предшественниками, но и сознаёт за собой право подвергать суду культурные достижения человечества с точки зрения своего народа и своего времени. Раньше И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского, Пушкин пытается внести в мировой культурный процесс элемент, обусловленный русским опытом и открывающий новую перспективу в истории мировой литературы. Этот переворот он осуществляет двумя путями: путём возведения русских вопросов в ранг общечеловеческий и путём ограждения, с позиций русского мышления и русской чувствительности, к общечеловеческим проблемам. Так как в эпоху Пушкина Россия была еще незнакома для Европы, роль поэта в этом культурном диалоге Европы и России остаётся почти незаметной и для современников и для близко следующих периодов. Запад видел и, иногда, еще видит в Пушкине преимущественно преемника Байрона, Гете, Шекспира. Но, воспринимая у каждого из этих учителей то, что подходит его гению, Пушкин даёт им свой русский художественный ответ. Этим совершается первый крупный шаг русского духа к мировому признанию.

Пушкин совершенно сознательно выступает как деятель нового, подлинно национального и всемирно исторического этапа русской литературы. В его личности гармонически слились великий художник и глубокий мыслитель. Каждая страница его творчества противоречит высказываниям, к сожалению, многих исследователей, о беззаботной пушкинской музе, о "чистоте" пушкинского вдохновения.

Пушкин способен не только к высокому творению, но и к трезвому рассмотрению самого себя как создателя, осмысляя при этом принципы литературного творчества и определяя критерии его оценки.

Наблюдения над собственным творчеством, рассуждения о разных литературных движениях и о разных художниках мировой и русской литературы идут у него почти одновременно с творческой работой. В своем стремлении "в просвещении стать с веком наравне" Пушкин воплотил не только желания просвещенного человека, но и интересы художника, теоретика и критика. Так, работая над трагедией "Борис Годунов", он размышляет над трагедией вообще, критически рассматривает драматургию Шекспира, французского и древнего классицизма и создает теорию "истинного романтизма". Пушкинский самоанализ лирических поэм служит ему поводом к разработке теоретических вопросов эпики, ее героя и материала, на основе богатого поэтического материала английской, французской и итальянской литератур (особенно имеется в виду эпический опыт Ариосто, Вольтера, Парни, Байрона). Всё это является непосредственной теоретической подготовкой свободного романа Евгений Онегин. Чтобы создать Капитанскую дочку, Пушкин-прозаик осмысляет опыт исторической прозы предшественников, особенно Вальтера Скотта, у которого отмечает и критически оценивает реалистический метод трактовки исторических событий и персонажей, восстановление эпохи через документацию.

Изучение всего материала пушкинских литературных суждений (критические статьи, заметки, литературно-критические наброски, письма), помимо изучения творчества, помогает понять, как в его сознании постепенно кристаллизировались характерные для него самого принципы творческого процесса и почему он обратился к новым литературным формам.

Подход Пушкина к вопросам литературы был подходом широко мыслящего художника и великого знатока мировой литературы (он, шутя, назвал себя "ministre des affaires étrangères au Parnasse de la littérature russe"). В равной мере его интересуют вопросы о роли и цели искусства, о природе деятельности художника, о литературных жанрах и формах, словом, существеннейшие вопросы эстетики и теории литературы. Не намереваясь создать и развить определенную эстетическую систему, Пушкин высказывался ясно о разных теоретических сторонах упомянутых проблем так, что мы можем говорить о Пушкине и как о теоретике и критике литературы. К сожалению, богатый критический материал, имеющий столь великое значение в понимании творческого мышления поэта, мало исследован. Суммируя все пушкинские суждения относительно главных вопросов искусства, можно сказать следующее: русский поэт всегда высказывается за искусство свободно отображающее жизнь.

В литературно -критических набросках Заметки о народной драме и о " Марфе Посаднице" М.П.Погодина "1830 г. и О романах Вальтера Скотта 1830 г.Пушкин считает ,что искусство является одной из форм познания мира в его простоте и истине. Причём это познание мира не сводится к безразличному эмпиризму ,а контролируется мыслью и вкусом. Вкус воспринимается как объективная норма искусства,мысль -как составляющая искусства ,наряду с воображением и живописностью. Вкус происходит из той же сущности что и гений ,по мнению поэта.Он проявляется двояко: как активная творческая категория и как пассивная категория ,связанная с восприятием созданного.Истинный вкус состоит в "чувстве соразмерности и сообразности" [1].Это определение прямо относится к тому,что Пушкин называет "высшей смелостью" т.е. к гению как "смелость изобретения ,создания ,где план обширный объемлется творческою мыслью" [2] В соответствии с этим пониманием категории гения даётся следующее определение вдохновения,касающееся двух его моментов:"расположение души к живому принятию впечатлений"и "к быстрому соображению понятий,что и способствует объяснению оных" [3].музы живут у него рядом с разумом"Да здравствует музы,да здравствует разум" (Вакхическая песня,1825г.),а творчество воспринимается как плод "ума холодных наблюдений и сердца горестных замет"(Евгений Онегин).Неоднократно поэт называет себя писателем профессионалом. Этим выражением он устанавливает соотношение вдохновения и непрестанного труда мастерового,воображения как" гениального знания природы" и строгого"соображения понятий".Присутствие логического начала обнаруживается в многочисленных пушкинских афоризмах ,в тонких психологических наблюдениях Евгения Онегина ,Маленьких трагедий,Египетских ночей и ,особенно,в пушкинской иронии.Для дополнения этого краткого обзора пушкинского понимания творческого акта следует иметь в виду еще один элемент ,определяющий ,по его мнению,всякое истинное творчество-спокойствие.Оно противопоставляется восторгу и считается основной необходимостью гармонии:

---

1 А.С.Пушкин,Отрывки из писем,мысли и замечания,Полное собрание сочинений,изд.Акад.Наук,Москва-Ленинград,1936,т.5,стр.19

2 А.С.Пушкин,Есть различная смелость,там же,стр.275

3 там же, Les consolations,poésies par Saint-Beuve ,стр.51

"...восторг исключает спокойствие,необходимое условие прекрасного.Восторг не предполагает силы ума ,располагающей частями в отношении к целому."[4]

Эстетика Пушкина в указанных просветительских и классических чертах была оплодотворена идеями романтизма ,в первую очередь,идеей национального характера и народности,своеобразия искусства,свободы литературных родов и жанров.

В статье О народности в литературе 1826 г.сам поэт определяет народность как"особенную физиономию нации" и считает необходимым для искусства воссоздать эту физиономию во всей ее исторической конкретности:"Климат,образ правления,вера дают каждому народу особенную физиономию-которая более или менее отражается в зеркале поэзии.Есть сораз мыслей и чувствований,есть тьма обычаев,поверий и привычек ,принадлежащих исключительно какому-нибудь народу"[5].Вопрос о народности рассматривается им в спорах с поэтами декабристами и с первыми литературными критиками эпохи(П.А.Вяземский, Н.А.Полевой,И.В.Киреевский) и разрешается им как программа собственного творчества. Народность ставится в зависимость от создания подлинной национальной культуры, которая рассматривается не в темах и сюжетах ,а в тех элементах, которые определяют её специфику .На примере Крылова Пушкин доказывает практически,как он понимает истинную народность.При этом выясняется ,что для поэта народное соединяет в себе значение"национальное" и"свойственный народу", "демократизм".Оценивая русскую красочность Крылова,он тут же замечает демократизм языка и аудитории баснописца.Значит ,Пушкин связывал вопрос о народности и с популярностью,осмыслив его не только в порядке накопления того,что романтики называли"местным колоритом",но и в порядке демократизации литературы.Все эти вопросы разрабатывались Пушкиным в связи со спорами ,которые велись на Западе в течение 1825 года на страницах журнала" Globe ",но и в связи с русской и с собственной творческой практикой.Позже В 1829 году в Набросках предисловия к "Борису Годунову" из прежних теоретических вы-

4.там же,Заметки по поводу статьи Кюхельбекера"О направлении нашей поэзии",стр.271

5.там же,стр.271

сказываний о народности он развивает теорию свободной трагедии, которую называет истинно романтической.При этом он подчёркивает роль Шекспира,Кальдерона,и Лопе де Вега в понимании им истинной народности и свободы искусства:"...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров,в неорежном и простом составлении типов(...) я старался заменить сей чувствительный недостаток(т.е.современный романтизм,К.Л.)верным изображением лиц, времени ,развитием исторических характеров и событий;словом,написал трагедию истинно романтическую"[6].

Всё это помогло ему выдвинуть идею о новом литературном жанре ,об исторической драме ,которая считается более подходящей для русской специфики.На таких же теоретических основах народности и национальности развивается и пушкинская бытовая и историческая проза.

Свободное обращение художника к действительности ,утверждаемое работой Пушкина над Борисом Годуновым и над Евгением Онегиным естественным образом влечёт за собой постановку вопроса о свободе и цели искусства .

Отрицая с самого начала положение о пользе искусства,Пушкин утверждает ,что цель искусства-искусство,а не нравоучение,и поэтому неестественно ему быть дидактическим и моралистическим. В 1831 году он пишет:"Поэзия(...)по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели кроме самой себя(...)"[7].Это пушкинское утверждение ,созвучное с поэтической программой Т.Готье и парнассианизма,требует особых выяснений ,учитывая всё сказанное Пушкиным об искусстве и его творческую практику.Во-первых,следует сказать,что,хотя для Пушкина форма в искусстве имеет существенное значение("Если вместо формы стихотворения будем(брать) за основание только дух ,в котором оно писано,то никогда не выпутаемся из определений"[8]),он не имел в виду исключительно формальное совершенство .Чистота искусства понимается им как освобождение его от всяких посторонних целей и как подчинение законам ,свойственным только искусству .Такую идею он выдвигает в высказываниях о Ду-

---

6. там же,стр.283
7. там же,Заметки по поводу статьи Кюхельбекера"О направлении нашей поэзии", стр.271
8. там же,О поэзии классической и романтической,стр.265

мах Рылеева, которого упрекает в дидактицизме, в стихотворении Разговор книгопродавца с поэтом, во вступлении к Домику в Коломне, в отступлениях Евгения Онегина, в Моцарте и Сальери. Во всех случаях вопрос о цели искусства связывается с вопросом о его свободе. Пушкин постоянно и последовательно защищает свободу художника в выборе тем, героев, литературных форм и жанров. Его борьба за право художника выбирать свободно свой сюжет и своих героев была протестом против деления сюжетов на ранги, борьбой за равноправие "важного" и "низкого" сюжета. Признав право изображать все стороны жизни, Пушкин треоует правдивости и верности в изображении живого материала. Это предполагает художественную объективность, которая понимается не как имперсонализм, а как правдивое, с участием авторской симпатии, изображение всей сложности действительности.

Свободное отношение поэта к литературным жанрам и формам, его предпочтение к смешанным жанрам и формам идут от вольтеровского высказывания о том, что все жанры хороши, кроме скучных, но в основном оно определяется необходимостью простого и естественного выражения, воссоздания реальности во всей её противоречивости. К этому вопросу мы ещё вернёмся при рассмотрении жанровых особенностей пушкинских произведений.

Пока, добавим к сказанному выше пушкинское положение о глубине и лапидарности в простоте. Эти требования выявляются в его отношении к русским и западноевропейским писателям, в аналитическом отборе им всего ценного из эстетических систем прошлого.

Всё сказанное до сих пор открывает, частично, путь к самому сердцу пушкинской музы, к пониманию типа его мышления, к творческому его развитию.

II. Творческая личность А.С.Пушкина

Пушкин цельная, духовно уравновешенная натура. Общеизвестная вспыльчивость его темперамента, душевные тревоги, порой доходившие до сильных кризисов, отражающихся в письмах и в некоторых стихотворениях, стираются ясностью и равновесием его мышления, напряженной работой, строжайшей внутренней дисциплиной и волей.

Родной стихией для поэта является действительность. Она воспринимается им, как вечный мир видимых явлений, как закономерная смена жизни и смерти в круговороте жизней и смертей.

Все предметы действительности привлекают его и,подходя к ним, поэт любит их и воплощает. Особенно привлекает его самое динамичное,полное неожиданностей в своих жестах явление-человек.[9] Человек был для Пушкина исходной точкой всего его творческого мира. В нём все предметы видны в их движении,в их возникновении или заключенном в них потенциальном ритме. Поэт переселяет себя в вещи,в феномены,и вечная их динамичность отражает саму динамичность его духа. Необыкновенная гибкость пушкинского духа , умение переносить субъект в объект позволили ему затронуть разнообразнейшие темы и сюжеты в большом разнообразии жанровых форм, передать дух других народов и других времён ,уловить действительность в самых неожиданных и мелких ее аспектах .

Понимая поэзию и общечеловеческий смысл реалий в простоте и движении,Пушкин стремится найти художественное выражение этого понимания.Следовательно,он требует от себя точности и предельной объективации,как полного соответствия слова объективному качеству предмета.Вся его творческая деятельность представляется как решительное и широкое движение через четыре жанровых потока, т.е.через лирику,драматургию,поэму и прозу,к художественной форме максимальной прозрачности и простоты. Гоголь понял величие художественной пушкинской простоты,когда писал:"...чем предмет обыкновеннее,тем выше нужно быть поэту,чтобы это необыкновенное было,между прочим,совершенная истина".[10] Величайшие вопросы,которые когда-либо ставило перед собой человечество, находят у Пушкина такое простое воплощение ,что иногда эту простоту можно принять за банальность и отсутствие высоких мыслей.Но,опять ссылаясь на сказанное Гоголем,заметим,что за каждым его словом"бездна пространства"[11],за каждым его словом -целый мир.

III. Начала

Первые лицейские литературные попытки Пушкина были восторженно приняты всем литературным миром России. Полный надежд

---

9 См.об этом, подробнее :Б.Томашевский,А.С.Пушкин,кн.II-ая,Изд. Акад.Наук,Москва-Ленинград,1961;А.Слонимский,Мастерство Пушкина ,Москва,1963;Н.И.Коробка,Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века,Пет.1903

10 Н.В.Гоголь,Несколько слов о Пушкине ,Н.В.Гоголь о литературе, Москва,1952,стр.44

11 Там же,стр.45

и резвости,поэт- лицеист воспевает младую музу и отважную мечту, которая ведет его на Парнасс ,не подозревая ,сколько горести о-жидает его на этом поприще.По своей форме и по своим сюжетам лицейская поэзия идет по пути ,уже известному в русской поэзии.Она эклектически развивает разные жанры, от классической оды(в державинском духе) до лёгкой эротической поэзии (в стиле Батюшкова и французской галантной поэзии)[12]. Но в рамках узких для нее жанровых форм пушкинская поэтическая энергия бьётся ,как река о свои слишком тесные берега. В этой поэзии мы встречаем те же анакреонтические мотивы дружбы,любви,,вина и солнца(Пирующие студенты,1814, К Пущину,1815,Письмо к Лиде, 1817,Товарищам,1817),тот же светлый мир античности и сельского уединения,такую же музыкальность стиха, как у Батюшкова и Жуковского..Но сквозь весь этот знакомый уже поэтический мир проходит невиданный поэтический пафос,такое бие-ные чувства,такая свежесть восприятия красоты и гармонии действительности,что современники сразу отметили в Пушкине другой голос,совсем отличный от Державина ,Батюшкова и Жуковского.Чутье Державину не изменило и его знаменитое"олагословление"воспринимается,как настоящее признание великого поэта.

Своим современникам Пушкин представляется как настоящий взрыв поэзии. То,что воображали ,чувствовали ,мыслили и создали предыдущие поколения русских поэтов,молодой поэт ,назвавший себя ленивцем,любимцем муз и любви,испытывает за очень короткое время своего ученичества. С невиданной быстротой в старых ,унаследованных от предшественников поэтических формах, прорываются новые лирические интонации,новая трактовка поэтического материала, новое понимание авторского "я" и лирического героя,которые ,все вместе,ведут к новым поэтическим формам. Обзор юношеской пушкинской поэзии уверяет нас в том,что к 1816-1817 году кончается игра в античные ,рыцарские и идиллические стихи по модели Парни,Мильвуа, Шенье и начинается уже творчество Пушкина как "совершенно законченного поэта".[13]

Стихотворения Сон,Осеннее утро, Разлука ,относящиеся к этому периоду,выявляют уже признак пушкинского стиля в конкрети-

---

12 См.об этом вопросе:Ю.Тынянов,Пушкин и его современники, Изд. Акад.Наук,Москва,1969;Б.Томашевский,А.С.Пушкин,II,Изд.Акад.Наук москва-Ленинград,1961;Б.П.Городецкий,Лирика Пушкина ,Москва,1962; А.Слонимский,Мастерство Пушкина ,Москва,Госхудожлитиздат,1963

13 Ю.Тынянов,Пушкин и его современники ,стр.122

зации ,индивидуализации поэтической речи и авторского"я",словом, в единстве человеческой индивидуальности.Гармоничность,изящество, лёгкость движения выступают в этой поэзии как главное условие красоты.Поэтому Пушкину не нужны сюжет,событие или происшествие,он создаёт их сам из любого ,порой самого обыденного ,банального материала(встреча друзей,окончание лицея ,закрывающееся окно, красавица,которая нюхает табак и т. д.).Отсюда и стремление к употреблению слова в его общепринятом значении,чтобы это слово целиком покрыло обыденную действительность(Окно,I8I6,Заздравный кубок,I8I6,Весёлый пир,I8I9).Здесь,в этом стремлении-зародыш"прозаического"стиля стихотворений зрелого периода, Евгения Онегина Домика в Коломне.Процитируем ,для иллюстрации этой пушкинской тенденции,из стихотворения Деревня,I8I9г.:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озёр лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты... I4

Как признак собственного стиля можно указать у Пушкина и на его внимание к происхождению слова,к его "колориту",к его культурному, историческому и экспрессивному содержанию" I5(Товарищам,I8I7г,Вольность,I8I7,Деревня,I8I9).По этой линии идёт развитие у него торжественного,профетического стиля, в котором были написаны позже Подражания Корану,Памятник,Медный всадник .Цитируем из той же Деревни(сам факт наличия в одной пьесе двух стилевых линий указывает на намерение Пушкина произвести синтез двух, разрозненных до сих пор в русской поэзии,поэтических фактов):

О,если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар ...
И не дан мне судьбой витийства грозный дар!..

I4 А.С.Пушкин ,Полное собрание сочинений в шести томах,Изд. Акад.Наук,Москва-Ленинград,I933,I,стр.249.В дальнейшем цитаты из лирики Пушкина даются по этому изданию.

I5 В.В.Виноградов,Язык Пушкина ,Москва,I933

Борьбой со строго определёнными жанрами ,стремлением свободно пользоваться языковым материалом, попыткой Пушкина экспериментировать поэтическую объективацию ознаменовался период,переходящий от лицейской лирики к лирике 20-х годов.

Этот период отличается большим интересом поэта к жанрам ,промежуточным между лирикой и эпосом. Здесь можно отметить обращение его к сюжетной элегии, которая, в интенции автора,должна предоставить возможность ввести героя не в форме условного автора,а как персонажа действия и ситуации.Другими словами ,лироэпические формы,экспериментируемые Пушкиным в 20-ые и ближайшие последующие годы,были подходящей почвой ,на которой он пытался реализовать поэтическую объективацию.При этом главным поэтическим завоеванием было отделение элегического героя от образа автора, установление соотношения между разговорным и книжно-литературным языком,подчинение синтаксического течения ритму стихов и строфическим формам.

IУ.От Руслана и Людмилы к Евгению Онегину

Мощная лирическая стихия юного поэта находит свой выход в поэме Руслан и Людмила (I8I7-I820).В ней лёгкий лицейский эпикуреизм обогащается интересом поэта к народной поэзии,особенно к сказке. В результате комбинирования жанров-сказки и лирики-(в сказке сливаются ода,элегия,послание)получается своеобразная эпическая форма. В ней устанавливаются два центра динамики: фабульное движение(похищение Людмилы,приключения богатырей,счастливая встреча Руслана и Людмилы) и внефабульное движение-переключение действия героев из плана в план через лирические отступления автора,в которых узнаём праздничное чувство жизни,полноту ощущений,игру молодых сил певца дружбы и любви. Силою извилистого повествования изобразительные единицы поэмы выдвигаются, совмещаются ,отражаются друг в друге. Герои-носители этого разнородного материала -стремятся стать свободными героями. Гибкость и переменность материала связывается с переменной тональностью поэмы,с разнообразием её интонационной и языковой структуры. Печаль превращается в радость ,страшное становится смешным(образ Черномора),боевые картины чередуются с мирными,весёлые и смешные -с мрачными и страшными.Фантастика проходит через живое вос-

приятие действительности,которая,в свою очередь,переходит в фантастику.

Подражание былинной старине -претекст для создания новой поэтической формы,где на фоне повествовательного рассказа,сказочного сюжета развивается вольный лиризм и свободная игра фантазии.Отсутствие морализации,дидактики и аллегорий,простой рассказ с большой дозой иронии и пародии,интимно -фамильярный тон, простота и сжатость в развитии сюжета-всё это воспринимается как новое.Ряд элементов сюжета и композиции позволяют рассматривать поэму Гавриилиада как связующее звено между Русланом и Людмилой где Пушкин нащупал мощную эпическую форму, и Евгением Онегиным, где эта форма реализована.

Наступает период южной ссылки(I820-I824),время новых творческих поисков,связанных особенно с вопросом психологизации героя и обращения его в характер. На юге России поэт встречает новый мир,других людей ,роскошную экзотическую природу.Он слушает людей,ищет следы давно исчезнувших цивилизаций(К Овидию,I82I), наслаждается радостными красками природы юга(Кто видел край,где роскошью природы,I82I),сопровождает табор цыган,проникает в страстную и дикую душу жителя юга(Чёрная шаль,I820).Пылкая натура Пушкина нашла себе родные отклики, вобрала в себя все цвета юга, прелести народной поэзии и народных преданий.

В сбстановке кавказских гор,полуденного моря,крымских красот и молдавских степей в поэте возникают новые движения сердца и мысли,о которых он говорит позже в Отрывках из путешествия Онегина :

А там,меж жижинок татар...
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебною тоскою
Теснялась пламенная грудь!

Остатки древних цивилизаций внушают поэту замыслы стихотворений ,объединённых позже под названием Подражания древним - или Эпиграммы во вкусе древних .Для этого цикла характерна широта поэтических ассоциаций,синкретизм поэтической темы,объединяющей мотивы личной лирики с размышлениями историческими и философскими.И в пределах этой общепризнанной поэтической тематики замечается удаление от прежних канонических жанров,вкладывание понятия жанра в более ёмкие и широкие рамки.

С другой стороны,в обстановке роскошной природы юга перед ссыльным поэтом выдвигается вопрос о подлинной человеческой свободе,как о величайшей покорности воле природы.

Мотивы свободы,тюрьмы,изгнанника,узника,смерти развиваются в лирике этих лет(Кинжал,I82I,Узник,I822,Птичка,I823,К морю,I824)в широкой гамме образов:исторических лиц(Наполеон),народных героев(Братья разбойники),птицы(Птичка),или моря(К морю).

Накопилось довольно опыта и переживаний ,расширился круг знаний о мире. Иссяк ключ беспечной радости и веры. Наступил момент переосмысления своего места,как поэта и человека в мире.Младенческая душа немеет, поэт как"мертвец охладел"(Послание Раевскому,I822),его посещает дух отрицания и переоценки(Демон, I823)Свободы сеятель пустынный,I823).Следующие стихи хорошо определяют это новое настроение поэта:

В порабощенные бразды
Бросал живительное семя-
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды.
(Свободы сеятель пустынный)

Не следует видеть здесь открытое признание поэтом своего нигилизма.Вообще у Пушкина невозможно говорить о таком отношении к миру. Ссыльный поэт нуждается в другой основе для своего внутреннего равновесия.Этот момент созревания мысли и чувства -необходимый шаг,через мучительные вопросы о человеческой личности,её воле,свободе и действии,от ясной радости "незнания"(Своё беспечное незнание),"лени" и "неги"(Телега жизни,I823) к светлой мудрости зрелых лет.

Приобретает очертание образ героя с охлаждённой душой, с тяжёлым опытом мятежной молодости,который ставит Пушкина в созвучие с Байроном.Первая встреча русского поэта с поэзией Байрона (это произошло во время ссылки на юге) была взрывом энтузиазма.Но, восприняв английского поэта и претворив его в своём сердце, Пушкин быстро преодолевает влияние того,кто "бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую..." [I6] и устремляется дальше в ясные сферы всеобъемлющей жизни и гармонии.Несомненно,связь его с Байроном сказывается именно в попытках художественного раз-

I6 А.С.Пушкин,О Байроне и его подражателях,стр.274

решения проблемы характера.Оно происходит двумя путями:движением к байроническому герою ,к сильной романтической личности и движением от байронического образа к пушкинскому через новые стилевые поиски и особое русское понимание человеческой личности.

В поисках Пушкина новых эпических форм и приёмов обратить героя в характер следует также иметь в виду интерес русского поэта к лиро-эпическим опытам А.Шенье.Антологические стихи А.Шенье привлекли внимание Пушкина своим богатством ассоциаций,свободой трактовки поэтического материала и особенно глубинной перспективой восприятия действительности и человеческой личности, идеей волевой личности и её . общественного поведения.

Оба направления ,о которых шла речь выше, обнаруживаются в так называемых "южных поэмах",последовавших одна за другой: Кавказский пленник,I820-I82Iг.,Бахчисарайский фонтан,I822г.,Цыганы,I823-I824 г.Их можно, по справедливому высказыванию Н.И.Коробки, рассмотреть как формулировку развития личности. [I7]

Кавказский пленник продолжает жанровые поиски Руслана и Людмилы и начинает серию художественных опытов обращения эпического героя в характер.Сам поэт указывает на исходную точку фабулы поемы,на своё намерение поставить основные вопросы современного сознания:"хотел изобразить это равнодушие к жизни, к её наслаждениям,эту преждевременную усталость души ,которые сделались отличительными чертами молодёжи I9-го века". [I8]

Усталый от жизни герой отправляется на Кавказ,в край свободы.Здесь он становится пленником"свободных людей"и освобождается любовью полудикой черкешенки.Все линии этой простой фабулы идут к личной драме героя.Эта драма коренится не столько в указанных внешних происшествиях,сколько во внутренних переживаниях разочарованности,скуки, одиночества необыкновенного, попадающего в необыкновенную обстановку героя. Следовательно,она передаётся в лирическом потоке ,охватывающем пространные лирические монологи пленника и черкешенки . На общем эпическом фоне поэмы эти монологи остаются условными и не способствуют удаче попытки психологизации героя. Два противоречивых стилевых явления (лирическое и эпическое,романтическое и реалистическое т.е. разочарованность ,необыкновенность героя ,с одной стороны,и холод-

---

I7 Н.И.Коробка, Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века,Пет.I903

I8 А.С.Пушкин,Письмо Горчакову,I822 года,стр.43

ность,позитивизм действий,с другой),которые конкретизируются в нём,разрушаютего цельность.Следует ещё указать на одну существенную причину нарушения единства героя: лиризм в представлении героя и героини не сливается в единое художественное целое с методом описания ,приложенным к сюжету,с прозаическими авторскими замечаниями(заметки о Грузии,об её обычаях и песнях).[19]

Признаваясь,что Кавказский пленник первый неудачный опыт характера,он продолжает работу над героем в поэмеЦыганы.Исходная точка фабулы этой поэмы такая же,как и в первой южной поэме.Отрицая цивилизацию,основанную на рабстве и предрассуждениях,где люди:

Любви стыдятся ,мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей

Алеко,так же как и пленник,рвырвается на волю в чуждый быт первобытной народности. С этого первого момента фабулы замечается намерение поэта привести материал для социальной и психологической мотивировки событий поэмы. Среди вольных людей гордый герой ,искатель свободы становится рабом горестной и трудной любви.Он носит трагедию в самом себе,в своей гордости и воле, но эта трагедия связывается и с невозможностью человеческого общения ,когда человек,под силой социальных условностей ,потерял свежесть восприятия мира.Изменение ролей героев(теперь герой любит и остаётся одиноким в своей любви),может быть, говорит о том, что человеческое страдание вечно и безразлично к своему предмету. Вот почему проблематика поэмы нам кажется шире проблематики противопоставления цивилизации природе,индивидуализма гордого героя -одиночки общинному первобытному миру.

I9 Перечитав поэму в I829 году,зрелый поэт замечает ценность именно тех её частей,где изображаются нравы,обычаи,природа Кавказа. Данные элементы должны были составить то,что он назвал"повестью". Эта заметка показывает,что в Кавкаазском пленнике неясные ещё думы о будущей эпической форме(стихотворная повесть) основывались на документальном материале,на том,что располагается вне фабулы и образует этнографическую и географическую рамку происшествий. Позже Пушкин откроет,что характер и эпические размеры получаются проекцией героя и происшествий на социально-бытовом фоне.

Преодолевая обаяние героев, апофеоз которых создали Руссо и Байрон, Пушкин идёт к более широкой постановке вопроса: смысл всякой жизни трагичен, ибо человек обречён на неизбежное подчинение закону бытия. Рассказ старого цыгана и отношение основной сентенции поэмы не только к герою, но и к окружающим его лицам оправдывает такой вывод:

Но счастья нет и между вами
Природы бедные сыны!..
И под изодранными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени хочевые
В пустынях не спаслись от бед
И всюду страсти роковые
И от судеб защиты нет!

Поэзия первобытного племени, жизнь которого не идеализируется, заключается в жизненной мудрости старого цыгана, который, освобождаясь от власти страсти, понимает относительность человеческих чувств и действий и проявляет более гуманное отношение к другим:

Взгляни: под отдалённым сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льёт она.
.....
Кто место в небе ей укажет,
Примолвя: там остановись!

В силу этого нового понимания человеческой свободы, и герой, и экзотика сильно снижаются. Они не противопоставляются, а сопоставляются как две равносильные жизненные правды. Это и объясняет появление второстепенных героев (старик, молодой цыган, Земфира) как отдельных, имеющих такое же право на жизнь голосов, как голос главного героя.

Средствами и приёмами романтического искусства Пушкин снимает с героя ореол:

Ты не рождён для дикой доли
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:

сравнивает его с другими героями-голосами. Эти герои-голоса вы-

раскрывают на основе народно-песенного материала. Через него мы глубже проникаем в сущность изображаемых характеров. Центральной точкой этого материала является песня Земфиры, которая связывает Алеко с цыганским миром, с одной стороны, а с другой, проектирует настоящее в прошлое и обратно. Так, Земфира прямым вызовом говорит Алеко: "Я песню про тебя пою", указывая этим на сложившуюся ситуацию между ней и героем; она же запоминает эту песню с детства, когда мать пела её над люлькой. Любовь Земфиры является как бы инсценировкой этой песни. Пораженная кинжалом героиня произносит слова, повторяющие мотив песни: "умру любя", а старый цыган в созвучии с вольностью любви Земфиры, говорит о свободе цыган: "мы дики, нет у нас законов".

Сопоставление двух жизненных правд влечёт за собой отсутствие авторского лица, которое переносится в эпилог, в ремарки к песням поэмы, и фрагментарность конструкции поэмы. Автор перешёл от субъективно-лирического восприятия мира к объективно-драматическому его воспроизведению. Драма героев развёртывается в II сценах-фрагментах, почти в драматической форме. Диалог персонажей, разрывающий стиховую ткань поэмы, принимает форму подлинно сценического диалога с обозначением говорящего лица и с театральными ремарками. Психология персонажа развивается прямолинейно, поэтому реплики касаются только узловых пунктов этого развития. В этом отчётливо проявляется пушкинский поэтический принцип лаконизма и простоты, который в Маленьких трагедиях достигнет своего совершенства.

По степени реализации и объективации авторского "я" поэма Братья разбойники занимает промежуточное место между Кавказским пленником и Цыганами. Фабула[20] этой поэмы связывается с историческим материалом, вернее с действительным событием, свидетелем которого был поэт во время ссылки в Бесарабию. Это и позволило Пушкину реализовать снижение героя и материала путём их отношения к современности. Языковой материал, в свою очередь, снижается переходом рассказа от имени автора в рассказ от имени героя-разбойника.

---

20. Слово фабула употребляется в значении совокупности событий в их временной последовательности; слово сюжет - в значении организации и расположения этих событий. Фабула охватывает только действие, сюжет-фабульные мотивы, описательный материал, авторские комментарии к героям и событиям.

Среди южных поэм"Бахчисарайский фонтан" стоит ближе к лирике не только общностью мотивов дозы ,розы и любви,но и условностью поэтического материала и лирической его трактовкой.Её фабула строится на условных событиях,сохранившихся в легендах и преданиях о Крыме и Таврида.Пушкин два раза упоминает о том, что материал был предан ему рассказом любимой им женщиной. Переведенное начало цитаты из La jeune captive Андрея Шенье в письме об этой поэме расширяет план намеков поэтического текста ,охватывающего не только рассказ об очеловечивании хана Гирея через любовь и о неизбежной смерти красоты ,но и повесть о собственной любви поэта и о его ссылке.Краткость и недосказанность фабулы дополняется многократными апелляциями к элегическим мотивам "потаенной любви",которые вводятся моментами молчания и перерывами в рассказе.Д.Д.Благой рассматривает именно художественные функции приема молчания в "Бахчисарайском фонтане" [21] и указывает на то,что избегая прямого названия,оно окутывает фабулу и образы героев атмосферой загадочности. Недосказанные в поэме моменты (смерть Марии,смерть Заремы,дальнейшая судьба Гирея)получают особенно большую поэтическую перспективность не только приемом молчания но и их отношением к собственной жизни поэта.

Вообще,созданием романтической лиро-эпической поэмы Пушкин совершил поворот эпической поэзии в сторону современной действительности. Таким образом поэма вступила на путь сближения с романом или новеллой ,принимая романический или новеллистический характер.

Пушкинская поэма берет в качестве сюжета основное событие жизни героя времени. Этот факт частной жизни приобретает общественный смысл ,потому что сам герой и его судьба отражают определённое социальное явление .Значит,великое открытие пушкинской поэмы-это открытие большого эпического содержания эпохи. Личность автора входит в ней в поэтическое взаимодействие с этим содержанием и оба начала присутствуют на равных правах .

Критическое отношение автора к своему герою("критическое"употребляется в понимании Н.Фрая [22]) осложняет и снижает его героическое начало.Это и способствовало установлению в некоторых поэмах Пушкина эпических тенденций отделения

21 Д.Д.Благой,Бездна пространства,Проблемы теории и истории литературы,Москва,1971

22 N.Frye,Anatomia criticii,Bucuresti,1971.

героя от автора .Герой перестаёт быть двойником автора и становится объективным характером,хотя бы в намерении(см. Кавказский пленник, Цыганы, Братья разбойники) [23].Южные поэмы,как видно, подготовили переход поэта к новым драматическим и эпическим формам.Из узких рамок романтической поэмы Пушкин стремится,ещё во время работы над поэмами,в более широкие просторы романа,из драмы личности-в широкий мир народной трагедии исторических и социальных конфликтов.

У. Роман в стихах

Оформленное историческое мышление поэта,его интерес к обыденной русской действительности,к воспроизведению русского мира с чертами нравов,представлений и понятий требовали широкой вместительной рамы социального бытового романа .И так,в I823-ом году,параллельно с работой над Цыганами начинается работа над Евгением Онегиным .В новом романе разрешаются опыты южных поэм в создании большой эпической формы на внефабульном построении,в построении характера -героя,определённого временем и обстоятельствами,и опыты лирики,заключающиеся в снижении стиля .

В I823-ом году Пушкин писал:"Я теперь пишу не роман,а роман в стихах-дьявольская разница". [24]И действительно ,как говорит J.Onimus, роман в стихах:

"produit de synthèse ,le comble d'artifice...qui consiste à rapprocher,sans les détériorer,mais en les valorisant au contraire,la prose de la poésie." [25]

Автор ,понимающий свои произведения лучше современных критиков,даёт и второе положение ,необходимое для уразумения жанра Евгения Онегина.В последней строфе романа он пишет:

Промчалось много ,много дней
С тех пор,как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне-
и даль свободного романа

---

23 См. по вопросу о поэме:А.Н.Соколов,Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX-го века,Москва,I955;И.Г. Неупокоева,Революционно-романтическая поэма ,Москва,I97I;Б.Томашевский,А.С.Пушкин,Москва-Ленинград,I96I,т.II

24 А.С.Пушкин,Письмо к Вяземскому от 4-го ноября I823-го года,т.6,57

25. J.Onimus,L'art de"causer"en vers,Revue d'Esthétique,2,1965;стр.138

Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал

"Свободный роман" или "панорама",по определению Пушкина,уничтожает однотонность героя- ампдуа и ставит его в двухмерное пространство:пространство высокого и патетического и пространство низкого и иронического.Это привлекает за собой другие особенности свободного романа: пренебрежение последовательности изложения,скованность фабулы и развитие сюжета путём свободной комбинации самостоятельных фрагментов,как особых частей"организма",или"механизма",замена хронологического времени внутренним временем.

В Евгении Онегине эти принципы реализуются и одновременно комментируются,

Фабула является достаточно ёмкой для включения огромного внефабульного материала,образ героя расширяется внесением автобиографических черт и постоянным отношением его к среде.

Событий в романе мало. Роман открывается развернутой характеристикой Онегина.Следуют события,раскрывающие характер встречи Онегина с Татьяной,его непонимание девушки,столкновение с Ленским.В конце романа,через продолжительное время,-новая встреча Онегина с Татьяной,с переменой ролей.

Если взять хоть бы две объяснительные встречи героев(в четвертой и восьмой главах),пружинами которых являются письма Татьяны и Онегина,можно проследить за движением действия.Две встречи героев охватывают весь смысл их эволюции и жизни.Тот факт,что Татьяна, на второй встрече, светская дама не имеет особого значения для глубинного раскрытия персонажа. Татьяна-петербургская дама- это только социальная маска,которая снимается при первой встрече с прошлым("Как твёрдо в роль свою вошла" подчеркивает именно роль маски социального положения Татьяны).

Движение действия проводится в противоположных направлениях.Оно определяет и построение романа по принципу психологической загадки-разгадки(А.Слонимский).Роман начинается и кончается загадкой.В первой части Онегин-загадка для наивной уездной барышни,пропитанной романами Ричардсона и Руссо.Стремление героини разрешить эту загадку:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак,иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?
(Гл.7,XXIУ,XXУ)

составляет сюжетный ход романа.И когда это действие исчерпывается для Татьяны (в фабульном плане),оно начинается для Онегина. Для него момент второй встречи является моментом настоящего кризиса,самораскрытия.Но этим интрига не вошла в новый момент,а прекращается.Герой остаётся необъяснимым;возвращенный к жизни души,он начинает жить за страницами романа. "Отрывки из путешествия Онегина",которыми кончается роман в одном варианте,подчёркивают его "бесконечность".Они включаются на напряженном фабульном моменте(объяснение в любви героев и вход мужа),заменяя фабульное время внефабульным бесконечным временем.Это отступление от линии интриги подчёркивает "необъяснимое "двух героев,но и лёгкое ироническое отношение автора к рассказанному.

Евгений Онегин — тот же пленник,что и Алеко,только вполне сознанный,освобожденный от всех подражательных черт и привидений,в тесную связь с русской жизнью.Пушкин ,познакомившийся с русской жизнью(время пребывания в Михайловском и потом в Москве и Петероурге)меняет скептическое настроение ранних поэм более спокойным и положительным взглядом на мир и на своего героя .Суоъективный дух Байрона,его столь колоссальная и непреклонная личность стремились не столько к изображению современного человечества,сколько к суду над его прошедшей и настоящей истории.Пушкин-верный своей натуре,совершенно противоположной натуре Байрона,далек от этого отношения английского поэта,от его апофеоза гордого и протестующего романтического героя. Вот,что пишет он А.А.Бестужеву в I825-ом году:"Ты сравниваешь первую главу с Дон Жуаном.Никто более меня не уважает Дон Жуана(первые 5 песен, других не читал),но в нём ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь её с моею,и требуешь от меня таковой же! Нет,моя душа, многого хочешь .Где у меня сатира?"[26]Онегин не имеет ничего титанического или грандиозного в себе. Автор постоянно подчёркивает обыденность всех

---

26 А.С.Пушкин,Письмо А.А.Бестужеву от24 марта I825-го года,т.6, стр.I05

его действий,хотя стремления,чувства и помыслы отличают его от ообыденного.С лёгкой иронической улыбкой автор следит за приключениями доброго и благородного героя,испорченного беспечностью и равнодушием,светской автоматикой. Сам герой постоянно мыслит о своих действиях и относится с насмешкой к своим и другим романтическим жестам.Холодный рассудок,постоянный суд над самим собой определяют двоемерие ,раздвоенность души и разорванность сознания героя. Романтический герой уверен в своём превосходстве над окружающим миром,Онегин сомневается в состоятельности своей меланхолии и сплина,в своём превосходстве и желает сближения с миром через Татьяну.Пассивная натура Онегина,по слабости неразвитой в нём воли,полемически противопоставляется протестующей,героической натуре романтика(см.антитезу Онегин- Ленский).Этим Пушкин признает себя реалистом,негодным для романтического героя,в то самое время,когда на Западе В.Скотт в Essay on Romance ,1824 года говорит об антигероическом романе Активность героя,в этом случае,перемещается в умственный план активный ум Онегина ни на чём долго не останавливается,движения его ума не переходят в чувство.Вот почему он никогда не может ставить свои чувства и действия в соответствие с чувствами и действиями других людей.Обдуманная сдержанность,умеряющее начало мысли Онегина мешают одновременной его встрече с Татьяной. Герои проходят один мимо другого и в действительности никогда не встречаются.Онегин-образ ,личность в становлении,Татьяна -законченный образ.Когда один из них(Татьяна) останавливается в какой-то точке своей эволюции,другой(Онегин) лишь постиг настоящий смысл жизни и начал действовать. Своей любовью к Татьяне он становится человеком действия.Это утверждение душевного действия мы встречаем потом у всех последующих русских писателей. Постичь смысл жизни можно,покинув положение контемпляции,через собствен-

ный душевный опыт. Этим подчеркивается познавательное значение любви и страдания ,идея не новая,особенно в романтической эстетике ,но принимающая у русских,у А.С.Тургенева,Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского,своеобразную трактовку.

Как уже сказали, Татьяна -законченный образ,оформленная личность,почти неподвижная точка,хотя исследователи говорят об ее эволюции от уездной барышни к знатной даме. Как нам кажется, здесь невозможно говорить о глуоком и существенном изменении,так как в данном случае мы имеем дело только с социальной условностью, а не с движением сердца или ума. Сущность характера Татьяны не в движении,а в устойчивости и постоянстве.Такое же движение,которое заставило ее признаться в любви перед строгим Онегиным ,теперь заставляет ее отказаться от его любви. Постоянство Татьяны считается не по внешнему отношению к Онегину, а в отношении к своему внутреннему моральному закону.Именно поэтому Татьяна выделяется среди других героев романа цельностью ,зрелостью,твёрдостью мышления,высокой требовательностью к жизни.Возвышенные идеалистические настроения,которые сближают её с Ленским,сочетаются у неё с волей и властью рассудка. Глубокий лиризм фольклорного и бытового типа сопутствуют Татьяне с первого её появления.Национальный характер ее оораза объясняется не только созвучием с русской природой,с рощами и мостиками имения отца ,с народными преданиями, с русской деревней.Он особенно проявляется в душевном равновесии героини,в непосредственном ощущении мира.

Новое отношение автора к своим героям влечёт за сооои и новый принцип их изображения.Приолижение его к своим героям открывает перед ним возможность воспринимать их детально,причём выбираются только "значущие детали",которые выливаются в красочную пушкинскую формулу"фламандской школы пёстрый сор".Точность детали реализуется не для себя,а в адрес персонажа,как центра простран-

ства ,населяемого им и организующегося вокруг него. Этот новый принцип излагается в восьмой главе романа:

Иные нужны мне картины;
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины.
-Тьфу!прозаические бредни
Фламандской школы пёстрый сор!

Этот новый принцип"прозаизации"(Ю.Тынянов)сказывается как в выборе материала,который считается низким и неудобным для поэтического воспроизведения,так и в любви автора к деталям быта и обстановки.Род и функции деталей в Евгении Онегине различны.Предметные детали ,используемые в обилии,подчеркивают ,например,в случае Онегина,внутреннюю пустоту персонажа. Они становятся поэтическим кадром раскрытия его действий и слов(см. портрет Наполеона в кабинете Онегина,книги Байрона,А.Смидта),принимают роль предметов-символов,располагающихся на уровне,выше непосредственной мотивации персонажа. Не случайно ,Татьяна воспринимает предметы в кабинете и туалете Онегина как символ онегинской пустоты"Уж не пародия ли он?".

У персонажей ,обладающих сложной душевной жизнью,и у Онегина в момент возвращения к жизни, не встречаем такого обилия предметных деталей.Немногие внешние детали касаются физической характеристики персонажей.В случае Ленского"кудри чёрные до плеч" становятся признаком романтической психологии героя.У Татьяны"томный взгляд"определяет не цвет её глаз,а напряженность и богатство её душевной жизни. Для обоих персонажей указанные детали,в общем контексте их жестов и слов,подчёркивают щедрость и полноту мышления и чувств.В случае Онегина деталь"на мертвеца похож" означает именно возврат героя к жизни через сильное чувство.

Детали быта и оостановки,занимающие в романе значительное место,никогда не являются самоцелью.Они освещают психическое состояние героя,данную ситуацию.Вот картина ,в которой мастерски переданные детали движения Татьяны,намекают на ее душевное движение:

Евгений!Ах!и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор,и прямо в сад,
Летит,летит;взглянуть назад
Не смеет;мигом оожала
Куртины,мостики ,лужок
.....
.....
И,задыхаясь,на скамью
Упала.

Автор выбирает одну-две детали,типические для данной ситуации черты,которые дают живое ощущение всей обстановки(описание петербургской зимы,описание бала в доме Ларинных,прощание Ленского с Ольгой).

Свобода романа состоит не только в свободе обращения к действительности.Свободным становится самый жанр и стиль,построение сюжета романа. Сказ не занимает такое важное место в романе Пушкина,как,например, в романах европейского типа или в романах И.С.Тургенева.Герои действуют перед нашими глазами ,а автор сопровождает их действия описаниями,комментариями.

Отступления-комментарии автора происходят в двух планах:

I)объяснения поведения персонажей или смысла события (Онегин перед дуэлью с Ленским или замужество Татьяны)

II)объяснения социальных,экономических,философских и литературных фактов(воспитание Онегина,намерения Онегина освободить своих крепостных,положение дворянской семьи в деревне ,литератур-

ные споры времени ,жанровые особенности романа и т.д.).Естественным образом автор переходит от героев к себе,к своим воспоминаниям или к размышлениям по поводу разных современных вопросов.Они составляют тонкую, движущуюся канву ,фон широкой культурно-исторической жизни начала XIx-го века,на котором изображается роман героев.С каждой новой главой,с каждой новой строфой создаётся возможность нового поворота в изложении темы,перехода от одного плана к другому. И этот переход делается без подготовительного этапа,с такой грацией,которую только у Пушкина можно найти.Сам автор становится лирическим героем своего романа:на каждом шагу перед нами его фигура с лёгкой иронической или умилительной улыбкой.В интонационных изгибах романа мы слушаем сердечный смех,горе гонимого поэта,сострадание и сочувствие к героям.Тон автора,то иронический, то элегический,то нейтральный покоряет удивлённого читателя.И наверное, самый удивительным фактом в романе является этот непринуждённый разговор автора с читателями и с героями,многообразные вариации авторского "Я",легкость его движения в тематической многопланности романа. Всё это объясняется тем,что Пушкин большой causeur,что он владеет в совершенстве искусством поддаться с лёгкостью тому,что J.Onimus называл" savant abandon ".

Жанр оказался,при этой свободе построения сюжета,необязательным.Пушкин пародически использует одновременно много жанров(лирику,поэму,прозаический роман типа вальтерскоттского и сентиментальный роман).

Строфическая форма романа отвечает как нельзя лучше переливам и изменчивым движениям мысли и тона автора.Евгений Онегин написан специальной ,четырнадцатистрочной "онегинской" строфой,в рамках которой нежный ,акварельный пушкинский рисунок, гибкость и живость его мышления и воображения движутся свободно.

Такую же строфику использует Пушкин и в повести Домик в Коломне., где избранная сложная стихотворная форма противопоставляется незначительности анекдота. Этот факт показывает,какое значение имеет форма в понимании произведений Пушкина.

VI.Стихотворная драма:"свободная драма"и драма-фрагмент

Многочисленные голоса,говорящие в Пушкине,требуют новой формы выражения,в которои они существовали более самостоятельно,чем в лиро-эпической форме. В силу этой требовательности, за очень короткое время создается трагедия Борис Годунов,которую сам Пушкин называет" свободной".В ней завершается широкое развитие характеров путём приравнения главных героев к второстепенным, стремление замеченное еще в Евгении Онегине.

За жанровую основу в этой драме автор избирает шекспировсую"хронику",в которую вносит черты трагедии. Сюжет драмы основан на действительном событии из истории России:царствование Годунова и воцарение Дмитрия Самозванца.Реальные исторические события развиваются хронологически,Пушкин стремясь соблюдать верность историческим источникам:История Государства Российского н.М.Карамзина и летописи. Композиция следует шекспировскому принципу построения свободной драмы: монтаж,мозаика характерных самостоятельных сцен-фрагментов.В драме Пушкина все эти фрагменты подчиняются трагическому сознанию вины Бориса.Оно вызывает и дело Дмитрия,по линии которого развивается фабульная интрига,и движение народа,которое служит фоном для широкого и вольного изображения характеров.Этим Пушкин преобразовал историческую драму в пьесу, где многослойное драматическое содержание исторической жизни эпохи раскрывается через соответствующую ему многослойную драмати-

ческую структуру.Герои не выполняют определенного драматического амплуа,а живут своей особой жизнью,в которой выражается один из важных пластов истории. [27]

Исход столкновения между Борисом и Дмитрием не зависит от их личных усилий,а решается исторической необходимостью,воплощаемой в народе.Волны народного мятежа несут Дмитрия к победе,потому что он умеет пользоваться изменчивостью и бессознательностью народной силы:

Знаешь ли чем сильны мы,Басманов?
Не войской,нет,не польскою помогой,
А мнением,да,мнением народным.

Борис,в своей вине,боится этой же силы,которая в конце концов приведёт его к гибели.

На фоне активности народа ,как активности безличной исторической силы,выделяется глубоко трагическая фигура Бориса. Этот образ построен целиком на принципе внутреннего действия,глубинного построения. Виновная совесть Бориса ,которую не веселит "ни власть,ни жизнь",которая предвещает "небесный гром и горе,У которой "мальчики кровавые на глазах",не требует сообеседников.Поэтому Борис почти всегда выступает в монологической речи.Борис-совесть,остановившаяся в одном пункте ,совесть,которая преступлением исчерпала свои возможности на настоящее историческое действие.Все его действия подчиняются мысли о своей вине. Борис-средоточие трагизма в Борисе Годунове.К нему идут линии действия , потому что это действие должно наказать преступника ,отнять у него владычество ,взятое у убитого царевича,сына Грозного.Его ненавидят

27.См.по этому вопросу:А.Слонимский,Мастерство Пушкина,Москва, 1963;Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма,Ленинград, Изд."Наука",1971

бояре и народ,его обвиняют,он должен жертвовать собой,чтобы государственная жизнь России восстановилась.Борис-поэтическое воплощение идеи нравственного возмездия,по мнению Л.Мельшина.[28]

Все персонажи трагедии призваны действовать в направлении народной идеи справедливости. Поэтому главные персонажи сравниваются со второстепенными,а трагедия раздроблена на драматические эпизоды с частными коллизиями,разрешающимися на пространстве одной или нескольких сцен:Сцена Пимен-Дмитрий,Шуйский-Воротынский, Борис-Шуйский,Дмитрий- Марина и т.д.

Все персонажи,кроме Бориса,характеризуются эмоциональной подвижностью.Из них самый динамичный образ Дмитрия , совершающего путь к славе и власти. В образе Дмитрия М.Бахтин[29] различает сильно карнавализованные элементы.Профетический сон Дмитрия (см.сцену в келье при монастыре Чудово) раскрывает героя в момент глубочайшего кризиса,обновления.Из монаха Дмитрий становится активным борцом,его время становится временем движения,событий,действия.Герой представляется народу на площади с высоты лестницы.Народ принимает и воцаряет его.Реальные действия Дмитрия и народа являются доводом интимного согласия между народом и избранным им героем.Дмитрия народ принимает в силу необходимости момента.Когда эта необходимость выполнена,народ может подвергнуть и Дмитрия суду. Двусмысленная фраза,которой кончается драма("народ безмолвствует") намекает на ту возможность,что тот самый народ,воцаряющий Дмитрия, в нужный момент лишит его власти.Стремительность движения Дмитрия

28 Л.Мельшин,Певец гуманной красоты,Очерки русской поэзии,С.Пет. 1904г.

29 М.Бахтин,Поэтика Достоевского,Москва,1963г.

выражается в ступенчатом построении его оораза. За очень короткое время он принимает разные виды: инок в монастыре, бродяга в корчме, любовник и рыцарь в присутствии Марины, полководец и царевич на поле битвы. Предельное состояние пассивности и взрывной активности, глубокой лирики и широкого эпоса органически сплетаются в духовном пространстве, созданном по поэтическим принципам летописи и народной поэзии. Мудрый и увлекательный язык летописей середины XVII-го века служит идеальным средством для обрисовки подлинно русской, поэтической атмосферы и характеров. Эпический материал свободно дышит в свободных стихах драмы, местами замененных чистой прозой ("в некоторых сценах унизился до презренной прозы", сознаётся автор).

Судьба народная, определившая основной пафос и проблематику Бориса Годунова, углубляется и усложняется в дальнейшем трагическим пафосом судьбы общечеловеческой. История начинает олицетворяться для Пушкина в судьбах отдельных личностей, площадная драма[30] переходит в трагедию костюмов и масок. Классическая трагедия преобразуется в стиле и объёме фрагмента, который становится представителем целой драмы.

Этот новый этап в драматической работе Пушкина отражается в цикле Маленьких трагедий 1830 года. Идею создания нового драматического жанра-фрагмента нашёл Пушкин в драматических сценах Б. Конуэлл. По сравнению с произведениями Б. Конуэлл трагедии Пушкина насыщены драматизмом, освобождены от всякой риторики.

Пушкинский цикл состоит из четырёх маленьких пьес: Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Пир во время чумы и Каменный гость.

30 Площадная драма, в понимании Пушкина, предполагает сильные ощущения, сверхестественные страдания, которые сильнее действуют на толпу, занимают её любопытство.

Все они составляют органический корпус, отличающийся не только формальным, но и тематическим и философским единством.

Маленькие трагедии -гениальная пушкинская вариация по знакомым темам и образам мировой литературы: скупость, зависть, любовь и смерть. Их сюжеты основаны на легендах и вымыслах. Автор предполагает известную условность событий, в истинность которых можно верить или не верить (смерть Моцарта, миф Дона Жуана) и основывает свою работу на том, что читатель понимает и принимает условность легендарного вымысла, самую условность искусства.

Имея в виду всё это, Пушкин устраняет из знакомых сюжетов подготовительные этапы, сохраняя лишь моменты максимального трагизма, когда решается коллизия. Человек представляется в решительный момент своей жизни, в момент кризиса, как сказал бы М. Бахтин, лицом к лицу с властью, с завистью, с любовью, со смертью. И будь он победителем или побеждённым в этой встрече, его образ наполняется царственным величием и героизмом, ибо он подчиняется или борется с силами, представляющими трагическую обречённость человеческой судьбы. Он наделяется не просто пороком, как это случается, например, в классической литературе, а страстями, которые возвышают индивидуальные жесты и слова до уровня внеличного и вечного. Вот почему они произвели на Белинского сильное впечатление именно как чисто художественные творения.

В образе скупого рыцаря, Сальери, Дона Жуана романтический демонизм, очищенный от всякого внешнего жеста и риторики, приобретает глубокий смысл. Глубина получается не подчёркиванием одного и того же жеста и положения, а вариациями одного положения, до того пункта, когда первоначальный смысл переходит в обратное (например, дон жуанство и чистая любовь, скупость и щедрость, зависть и её каузальная благородная мотивация). Этой тонкой игрой диалектикой че-

ловеческого мышления и чувства Пушкин роднится с Шекспиром,автором Гамлета .Это позволяет ему раскрыть психологические предпосылки поступков героев,разные пути потери настоящей человеческой свободы.Подчиняющийся страстям-внеличным силам-человек становится рабом,хотя он прельщается мыслью,что является демоном и хозяином своей судьбы,как герой Скупого рыцаря :

...как некий демон

Отселе править миром я могу!..

.....

Мне всё послушно,я же-ничему;

(Скупой рыцарь)

При страшном отблеске золота скупость,уверенная в своей силе, отождествляет себя с властью.Расположенный вне жизни (герой проводит свои самые полные жизни часы внизу,в подвале),скупой рыцарь теряет меру человеческого,а место (внизу в подвале)и страсть его проектируются в бесконечное.Таким образом,узкая сцена частной жизни распространяется до максимальных пределов всемирного. Встреча сына и отца,в свою очередь,не является столкновением двух частных лиц,а встречей обобщающих образов,вырастающей в бесконечное.

Герой щедрости и сладострастия,Дон Жуан,подобно скупому рыцарю,достигает настоящего величия,когда подаёт руку смерти.

"Я рад тебе,и рад,что вижу"-гордый ответ,который человек даёт смерти,принимаемой им не как роковую силу,а как естественный конец,вызываемый его волей и чувством. Каменный гость -трагедия человеческой любви,но и утверждение человеческой свободы,понимаемой как освобождение от ужаса перед смертью.Освобождение происходит в момент,когда герой подчиняется подлинной любви и это освобождение кульминирует со смертью.Именно поэтому смерть сопровождает любовь во всех сценах трагедии.В сцене с Лаурой умирает

дон Карлос;донна Анна и дон Жуан встречаются на кладбище,в сцене любви донны Анны и дона Жуана смерть появляется в образе командора.Целую гамму тончайших,разнообразных и противоречивых оттенков чувства любви раскрывает Пушкин на протяжении трагедии,подникая героя со ступени на ступень по пути к подлинной любви и к подлинной человеческой свободе.Настоящая любовь дои Жуана побеждает привычку и игру в жизнь.Пушкина интересует не наказанный развратник или жизнерадостный герой с буйным кипением крови,а его возможность возобновиться,его детская вера в жизнь в настоящем, непосредственность его ощущения красоты жизни и человека.Для дон Жуана любовь-настоящая стихия,в которой он является настоящим поэтом,истинный путь раскрытия красоты.Вещественное и телесное облагораживаются интенсивностью их восприятия героем,силой его перевоплощения по необходимости мига.В этом недолгом успехе,ради которого живёт дон Жуан,заключается глубокий смысл жизни,ибо жизнь считается мгновениями,а не вечностью.Трагический конец происшествий можно объяснить нарушением дон Жуаном этических законов,как это считает Белинский и вслед за ним большинство исследователей Пушкина,но и победой любви.Ибо смерть героя в последней сцене с огромной силой утверждает высокий пафос жизни в любви.

Жизнь как гимн смерти и смерть как гимн жизни-идея трагедии Пир во время чумы .Связанная с действительными событиями холерной эпидемии 1830-го года,эта пьеса пользуется и мотивами четвёртой сцены первого акта драматической поэмы Джона Вильсона Чумный город .Новаторство Пушкина тем более явно,чем более известен и традиционен сюжет произведения. Каменный гость и Пир во время чумы в данном случае являются наглядными примерами.Сопоставление с любым сходным произведением мировой литературы выявляет более ярко драматизм,лаконизм и сжатость пушкинского стиля,принципы по-

строения его творчества.

Лицом к лицу со смертью ,человек отказывается от религиозной лжи, мужественно противопоставляя своё хрупкое существо грозной стихийной силе смерти-чумы:

Зачем приходишь ты меня тревожить?
Не могу,не должен
Я за тобой идти.Я здесь удержан
Отчаяньем ,воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего.

Песня председателя утверждает высокое человеческое достоинство и мужество,которое таит бессмертие в самом себе.Принятие жизни со всеми её мелочными событиями ободряет человека и готовит его к бессмертию.Утверждается здесь горячая человеческая любовь к жизни, к её самым незначительным движениям,жизнь ,которая принимает настоящие свои размеры в момент,когда ей угрожает уничтожение:

Всё,всё,что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъясними наслаждения
Бессмертья,может быть,залог,
И счастлив тот,кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Поэтизация творческой человеческой силы ,обновляющей мир и подчиняющейся только самой себе дается в четвертой пьесе цикла Моцарт и Сальери .Идея гения,как проявления величайшей человеческой свободы ,развивается в предельно драматическом столкновении двух образов:Моцарта-гения и Сальери-таланта.Драматический диалог достигает в этой пьесе исключительной силы и тонкости. Сложные движения мысли и чувства Сальери ,содержащие в себе самооправдание , но и скрытое самообсуждение,воплощаются в быстрых репликах,в монологах героя.Моцарт-чистое,свободное искусство,действующее только по своим внутренним законам. Именно потому,что его сущность заключается во внутреннем действии,его жесты кажутся Сальери ничтожными,бессмысленными. Образом Моцарта Пушкин развивает любимую свою идею ,что натура гения двойственна,что естественным образом творящий божественную красоту может жить видимо банальной и ничтожной жизнью.Понимая односторонне сущность Моцарта, Сальери находит высокое оправдание своему преступлению:

Что пользы ,если моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство?Нет;
Она падёт опять,как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?

Энергия драматического действия идёт от сопоставления убеждения Сальери в законности убийства моцарта все более возрастающему сомнению.Сомнение рождается в самом корне доводов и аргументов убийцы и постепенно опровергает их. Речь героя ,особенно его монологи в совершенстве передают эту двойственность мыслей Сальери:

О небо!
Где ж правота ,когда священный дар ,
Когда бессмертный гений-не в награду
Любви горящей,самоотверженья,
Трудов,усердия ,молений послан-
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..О моцарт,моцарт!

Сальери-талант,в котором действует мысль о пользе искусства.Эта мысль убивает в нем бескорыстие ,непосредственность ощущений и рождает зависть.Во имя пользы талант- завистник принимает своё злодейское побуждение за высокий долг.

УII.Исторические и философские поэмы

Проблема человеческой личности,трагического героизма её существования ,её столкновения с внеличными силами истории, страсти,смерти развивается в 30-ые годы по новым жанровым законам стиховой повести и философской и исторической поэмы.

Воообще,переход Пушкина к новым литературным жанрам сопрягается с его нарастающим интересом к новой проблематике. Отделение человека от героя,начатое в романтических поэмах ранних лет ,перерастает в маленьких трагедиях ,в философских поэмах и в лирике зрелых лет в конфликт личного и оезличного как нарушение мировой гармонии и причинность трагизма человеческой жизни.

С этой проблематикой уточняется и становится более

видным главный закон пушкинской образной системы, который,по М.Ольману ,состоит в противопоставлении двух полюсов:силы судьбы,законов природы и общества, с одной стороны, и законов человеческого сердца ,с другой.[31]

В южных поэмах и в Евгении Онегине этот конфликт определяется замыканием личности в индивидуалистическом конфликте,в Маленьких трагедиях личность,утверждая себя,опирается на принцип внеличного свойства(зависть,любовь, скупость).Наконец, в философских и исторических поэмах ,о которых оудем говорить ниже, личное и безличное выступают как отдельные ,иногда равной силы, начала. Образ Петра Великого является организующим центром этой третьей стадии развития проблематики и образной системы творчества Пушкина. Он же определяет и жанровые поиски ,стремление Пушкина к эпическим формам,в которых ,в равной мере, действует героическая и ироническая модальность трактовки человеческой личности.

Для Пушкина Петр I-ый был одновременно революционер-гигант ,колоссальная историческая личность,где русский гений выразился в наивысшей степени,но и злодей ,грозная и таинственная сила,которая в своём наступлении уничтожает человека.Собирание и разбор документов о Петре заставляет поэта открывать в нем носителя неведомого миру могущества,безграничной силы,которая,играя, переступает пределы возможного.

Сложность гениального образа Петра втражается разными своими сторонами в разных пушкинских жанровых формах: романа(неоконченный роман Арап Петра Великого),стиховой повести(Полтава), философской и исторической поэмы(Медный всадник),исторического трактата(История Петра Великого).

Пушкинский взгляд на мир,согласно которому слабой личности человека противостоит безличная сила судьбы,требует широкой эпически-философской интонации или последовательного изложения материала с позиций объективного историка. Эпическая интонация,в свою очередь,требует установления эпической дистанции автора от рассказанных событий. Этим требованиям отвечает "стиховая повесть" поэма Полтава1828-го года. С самого начала повести автор отделяет

31.м.Ольман,Система пушкинских образов,"Вопросы литературы",нр.9, 1971

себя от материала не только сознавая себя "повествовате-лем", но и настаивая на временной дистанции момента рассказа от момента действия.

В полифонической картине повествователь приводит перед нами драму марии,дочери Кочубея,воспринимаемую через личную ,сердечную и государственную,историческую необходимость.Это два полюса ,объединённые образом Мазепы,в лице которого личное(любовь к марии) и внеличное(его политические амбиции и борьба с исторической необходимостью ,воплощенной в образе Петра) встречаются в драматической коллизии. Через Мазепу личное в лице марии побеждается историческим законом в образе Петра.

Петр появляется вне фабулы в третьей песне ,как олицетворённая идея государственной силы ,решающей конец Полтавской оитвы.Петр в Полтаве и в посвященных ему Стансах1826-го года своей монументальностью и символичностью подготовляет статую Медного всадника.

Поэма Медный всадник 1833-го года подвергалась истолкованиям самого различного характера.Исходя из ритмической и сюжетной сложности поэмы ,А.Белый в блестящем исследовании над ритмом Медного всадника[32] предлагает раздвоение его смысла,раскрытие принципа контрапункта в расположении образов и мотивов через анализ ритмических и звуковых элементов поэмы. Формальный метод ,прилагаемый А.Белым ,выявляет диалектику развития и переплетения тематических линий:тема ужасной поры наводнения и тема декабристского восстания,тема города и Петра,тема самодержавия и тема "бедного пиита".Все эти тематические линии встречаются в теме оес - связности противоречия,в котором"с одной стороны,строгость стройности гранитов и чугунов,с другой-бесстроица человеческих жестов".[33]

Конфликт личного и безличного,очерченный в предыдущих пушкинских поэмах,принимает здесь самое сложное и противоречивое развитие.Осложнение трактовки темы, многочисленность линий ,в которых она разветвляется,требует от автора нового подхода к материалу.Автор выступает теперь не только повествователем событий, связанных с судьбой Евгения ,но и как торжественный певец сверхчеловеческого героя и его деяний.

---

32 А.Белый,Рити как диалектика и"Медный всадник",Изд."Федерация", Москва,1929

33 См.А.Белый,цит. работа,стр.184

Поэма начинается гимном городу и его основателю Петру Великому.На фоне картины величия Петербурга и силы самодержавия, укротившего дикую природу и непослушный народ,происходит драма незначительного обитателя города. Фабула поэмы основывается именно на символическом конфликте между интересами этого обитателя и государственными интересами,воплощенными в бронзовой статуе царя. Потомок старинного дворянства,сосредоточенный и занимающий скромную должность ,Евгений мечтает о скромной жизни с любимой им девушкой,Парашей.Наводнение,которое постоянно угрожает городу, построенному на болотах,прекращает эти мечты героя и вызывает его конфликт с основателем города.уничтожающей и в то же время строящей государственной силе Петра противопоставляется нравственное величие маленькой личности ,пробуждаемой к действию потерей личного счастья.

Протест одинокого Евгения против самодержавия,выраженный следующими строками:

Он мрачно стал
пред горделивым истуканом-
И,зубы стиснув,пальцы сжав,
Как обуянный силой чёрной:
"Добро,строитель чудотворный!"
шепнул он ,злобно задрожав:
"Уже тебе !..

сопровождается мотивом безумия,не как мотивацией его смелости,а как созвучием с мотивом "оедного пиита" и декабристского восстания,развитым в подтексте поэмы. Этим протест Евгения ставится в связь с восстанием декабристов,которое продемонстрировало безвыходность индивидуального протеста против огромной машины самодержавия.К таким соотношениям побуждают и некоторые намеки на время и место восстания,на жестокую расправу царя с декабристами.

Так, в ооразе Евгения слагаются в один символ индивидуальный и социальный момент;подобно тому как в ооразе всадника сливается образ Петра ,но и обобщенный образ самодержавия.

Смерть Евгения является прямым результатом разыгравшегося конфликта между личным и государственным. Личность понесла возмездие,потому что она обречена на уничтожение самим ходом истории.

Образ бронзовой статуи всадника доминирует и в конфликте с природной стихией,и в конфликте с человеком:

Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь,гордый конь?
И где опустишь ты копыта?

Этот вопрос,поставленный в самой общей символической форме,таит комплекс проблем,значение которых обнаруживается позже в романе Н.В.Гоголя Мертвые души,в романах Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого.В этом вопросе выражается историческая мысль Пушкина о самобытности России. Национальное прошлое ,настоящее и будущее встречаются не только в мысли поэта,выступающей в отступлениях поэмы, но и в её образной и словесной ткани .Образ города и картины жизни его граждан входят составной частью в эту проблему. детали быта Евгения и Параши,картины наводнения,голода и бедствия народа соотносятся с образом медного всадника и получают силу остранции символа.

Введение исторической проблематики в конкретное изображение быта города создает синтетический стиль ,который всеми исследователями[33] был воспринят как символический.Этот стиль формировался в результате взаимодействия разных и далеких по смыслу и экспрессивной окраске социальных,литературно-жанровых и поэтических элементов выражения.Преобладающими являются торжественный, славяно-русский одический стиль(история создания города,деяния Петра,описание всадника и его стремительного движения) и бытовой повествовательный (рассказ о жизни Евгения и Параши ,авторские комментарии к происхождению Евгения и к его обыденным жестам). Бытовой повествовательный стиль и стиль автора ,комментирующего события,обычно сливаются.

Легкий переход от объективного рассказа к выражению авторской точки зрения позволяет и переход авторской точки зрения к чужой прямой речи Евгения.Наличие авторского "я" в образе Евгения соотносится с двусмыслием наводнения— "ужасного дня" 14-1 декабря и природного явления-свидетелями которого был поэт и есть Евгений.

---

34 см.В.В.Виноградов,О теории художественной речи ,Москва,1971; В.Брюсов,Мой Пушкин,Москва-Ленинград,1929г.;А.Слонимский,Мастерство Пушкина,Москва,1963;Н.Н.Овсянико-Куликовский, Вопросы психологии творчества,С.Пб.1902г.

Подтекст о восстании и о личном несчастии поэта усиливает движение стиха ,организует поэму в своеобразное ритмическое движение,прерывистое и наступательное.

Петербург - город самодержавия ,но и бедняков,на которых он ставит отпечаток определенного типа мышления,страдания, чувства,вырастает в настоящую тему,которая станет плодотворной для русской литературы. По этой линии темы города-Петербурга-в зависимости от Пушкина находятся Петербургские повести Н.В.Гоголя,Белые ночи и Преступление и наказание Ф.М.Достоевского,Петербург А.Белого, Возмездие А.Блока,драма 14 декабря и роман Смерть Визир-Мухтара Ю.Тынянова.

УIII. Проза Пушкина

В 30-ые годы Пушкин признает для собственного развития и для развития русской литературы необходимость перехода к прозаическим жанрам.Проза воспринимается им как необходимая объективная форма для реалистического и всестороннего изображения жизни в ее развитии ,как нужный путь демократизации литературы и сближения литературного языка с разговорным языком.

Интерес Пушкина к историческому материалу,как и к современному,определяет развитие его прозы по двум линиям:

I)проза на историческую тему(Арап Петра Великого ,182?г., Капитанская дочка,1833г.)

II)проза на современную тему(Дубровский,1832г.,Пиковая дама,1834г.,Повести Белкина ,1830г.,Египетские ночи,1834г.)

Во время работы над этими произведениями,как и в размышлениях о прозе других писателей Пушкин выработал основные принципы своей прозы ,которые представим ниже.

Во-первых,он выдвигает принцип изображения истины действительности,который понимается им как соблюдение духа времени, исторического или современного,показанного с внутренней стороны, "домашним образом",как это осуществил Вальтер Скотт.

"Времен превратность" считается основным законом жизни,действующим в судьбе отдельной личности и целого народа или в смене общественных идеалов и стремлений.Признание исторического детерминизма заставляет Пушкина изобразить нравы и характеры

в их синтезе,в их исторической связи.

Равное значение в создании своих прозаических произведений придавал Пушкин принципу"точности и краткости".[34] исходя из этого принципа, Пушкин пишет"суровую"прозу,почти деловитого характера,создает быструю повесть на строго реалистической основе.

Фабула этой прозы чрезвычайно проста.Она сведена к ясной ,несложной схеме.Придерживание строгого действия и отказ от детальных описаний определяет быстроту развития сюжета почти исключительно в рамках фабулы. Обыкновенно фабула строится на выходящем из ряда случае(анекдот о трёх картах,сон гробовщика,восстание Пугачева),на основе которого резко оонажается человеческий характер.

Сущность построения характера у Пушкина состоит не в описании человека и его переживаний,а в изображении его поведения. Отказываясь от тонких психологических анализов и замечаний,он идет по линии самой общей психологической мотивировки,которая не исключает индивидуализации характера,его объемлемости и возможности развития.Вообще выбирается одна какая-нибудь характерная черта героя(огненное воображение-Германн,добрый малый-Берестов, чувство чести и долга-Гринев, старик Дубровский и его сын,грубость и самолюбие-Троекуров,скромность и простота-Маша Миронова,,которая становится ядром развития персонажа,мотивацией его поступков и чувств.

Имея в виду эту возможность сведения пушкинских героев к одной крупной черте их характера,А .Лежнев[35] ,автор лучшей работы о прозе Пушкина, предлагает три типологические разновидности.в рамках которыхразличает разные оттенки и ступени реализации одного и того же типа персонажа:| :онегинский тип, татьянинский тип и тип маленьких людей. Конечно,такой подход к проблеме классификации и анализа героев пушкинской прозы может не охватывать всю их разновидность ,зато имеет то преимущество,что представляет вопрос в более обобщенном и систематизированном виде.Поэтому,не исключая значения других попыток анализа персонажей пушкинской прозы ,в дальнейшем мы опираемся именно на мнение этого исследователя.

К онегинскому типу относятся образы молодых людей ,с боль-

---

34 А.С.Пушкин,(Начало статьи о русской прозе) ,т.У,стр.259

35 А.Лежнев,Проза Пушкина,Ленинград,1966

шими внутренними силами, с умом трезвым и насмешливым ,презирающих окружающую среду,но и подчиняющихся ей.Такой тип может развиться от светского человека,эгоиста и скептика ,до образа хищника,завоевателя и преступника.К этой группе героев можно отнести Сильвио (Выстрел),Швабрина(Капитанская дочка),Германна(Пиковая дама).

Ко второму типу относятся герои незаметные,скромные, принадлежащие социальным низам или среднему сословию:смотритель (Станционный смотритель),гробовщик(Гробовщик),Лиза(Пиковая дама), Савельич,старики Мироновы(Капитанская дочка),Белкин (Повести Белкина,История села Горюхина).

Третий тип характера составляют уездные ,усадебные барышни,выработавшие в себе сильную,оригинальную индивидуальность.Этот тип развивается от скромного,таящего в себе незнакомые силы,персонажа(Маша-Капитанская дочка,Лиза-Барышня крестьянка,Марья Гавриловна-Метель,Марья Кириловна -Дубровский)до энергичных,сильных личностей,интеллектуальных,волевых натур,вошедших в конфликт со светом(Полина- Рославлев ,Лиза-Роман в письмах).

Почти непременным условием в создании пушкинских персонажей является художественное сочувствие.Оно замечается даже тогда,когда они могут вызывать иронию или сатиру.Глубокий пушкинский гуманизм,его любовь ко всякой форме проявления жизни интимно сближает автора со своими героями,вводит в тональность его произведений какую-то милую повседневность ,которая выражает отзывчивость его души.В этой особенности тональности прозы Пушкина та же объективация,та же светлая мудрость ,которую мы замечаем в его поэмах,в Маленьких трагедиях ,в Евгении Онегине.

Сюжеты повестей пропускаются через восприятие автора или рассказчика обывательского типа(Белкина-Повести Белкина , История села Горюхина,Гринева-Капитанская дочка).Это определяет особенности его повествовательной манеры,которая принимает,в зависимости от темы,ту или иную окраску-с преобладанием социально типических определений(Станционный смотритель)или индивидуально-характерологических (Пиковая дама).

При всей строгости пушкинской прозы ,нет в ней следа усилий быть предельно имперсональной.Довольно частые обращения рассказчика к читателю(особенно в Повестях Белкина),хотя и являются фразовыми оборотами ,устанавливают его отношение к предмету рассказа,особенно к способу рассказа и построения характера.

Они приводят лёгкий отблеск пушкинской иронии, которая компрометирует не столько героя, сколько метод романтической литературы построить его.

Сдержанная простодушная ирония сопровождает героев и их действия в Барышне крестьянке, Метели, в Капитанской дочке. Она выдается в ремарках автора, брошенных как бы вскользь, в его комментариях путём ввода оооощающих замечаний рода: "Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно была влюблена" (Метель, IУ, стр. 57). В Капитанской дочке ирония чувствуется в сухости описания, которая противопоставляется традиционной мелочности и сентиментальности описаний исторических романистов, в подчеркиванми обыкновенности героев (приезд Марьи Ивановны в Царское село).

В Пиковой даме не замечается ни одного явного выражения авторской точки зрения во время рассказа. Зато, своеобразным авторским комментарием к тексту является подбор эпиграфов. Анализируя роль эпиграфа в этой повести, В. Шкловский[36] заметил их снижающее действие на героев и на светский сюжет.

Ирония становится основным тоном в Истории села Горюхина, где торжественный тон повествования сопоставляется с мелочностью содержания.

В силу принципа лаконизма и сжатости, Пушкин обычно отказывается от подробного описания природы или среды. Когда он хочет восстановить "местный колорит", то прибегает к общим чертам времени и среды, как это случается в Арапе Петра Великого или в Капитанской дочке. Пейзажные описания также используются мало и в малом объеме.

Общий метод построения картины природы или обстановки состоит в указании на свойство предмета, а не на оттэнки и полутоны. Картина должна вырисовываться в её действительных формах и цветах, а не выражать душевное состояние художника. Поэтому все пейзажные картины Пушкина отличаются предметностью, ровным, сухим колоритом, которые должны передать чисто информационные сведения: "Я ехал по земле, везде засеянной хлебом; кругом видны были деревни, но они были пусты: жители разбежались. Дорога была прекрасна, и в топких местах вымощена - через ручьи выстроены были каменные мосты. Земля приметно возвышалась - передовые холмы хребта Саганлу древнего Тавра, начинали появляться. Прошло около двух

---

36. См. В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, Москва, 1955

часов; я въехал на отлогое возвышение и вдруг увидел наш ла-
герь, расположенный на берегу Карочая"(Путешествие в Арзрум, IУ,
стр.412).

Для Пушкина слово- краска,но оно никогда не употребля-
ется для декорации. Совершенная точность определений,скупость,
содуманность слов и выражений являются характерными для всей
его прозы. В рамках основного движения пушкинского стиля к лапи-
дарности и простоте ,фраза и интонация гибко изменяются в зависи-
мости от жанра и места его приложения.

При стремлении отказаться от определений и поясняющих
выражений,объективно передать предмет действительности в его о-
сновных чертах,пушкинская фраза отличается стремительностью рит-
ма,особым динамизмом.Стремительность и динамизм придают ей гла-
голы,которые ,по своему количеству и по своей нагрузке вырази-
тельности и информации,занимают в ней главное место. Обычная кон-
струкция пушкинского предложения это существительное + глагол.
В выше данном примере из Путешествие в Арзрум замечается и ма-
нера построения фразы путём перечисления предложений:"Кругом были
видны деревни ",но они были пусты","жители разбежались",Дорога
была прекрасна" и т.д.

Такому же закону лапидарности подчиняется и диалог пер-
сонажей,который сообщает только то, что нужно,без примеси коммен-
тарий:

"Над ним засверкали ножи.

-Не трогать его!-закричал Дубровский,- и мрачные его сообщники
отступили.

-Вы свободны,-продолжал Дубровский,обращаясь к бледной княгине.

-Нет,-отвечала она.-Поздно-я обвенчена,я жена князя Верейского.

-Что вы говорите,-закричал с отчаяния Дубровский,-нет,вы не жена
его,вы были приневолены,вы никогда не могли согласиться...

-Я согласилась,я дала клятву ,возразила она с твердостью,-князь
мой муж ,прикажите освободить его,и оставьте меня с ним.Я не об-
манывала ,ожидала вас до последней минуты-но теперь,говорю вам,
теперь поздно.Пустите нас.(Дубровский,ХУIII,стр.167)

Персонажи отличаются между собой темпом речи,выбором
слов и выражений,построением фразы.Характер или социальная сущ-
ность персонажа определяется проекцией некоторых свойственных
ему речевых особенностей на общем фоне разговорного языка пове-

ствования. Так,светская речь,смешение русских и французских оборотов персонажей повестей Гости съезжались на дачу,Египетские ночи говорят об их принадлежности к образованным кругам дворянства,об их культурных интересах,об их воспитании и образовании. Простонародная речь мироновых,Савельича,Пугачёва указывает на их принадлежность к народу ,на их связь с народным духом.

Предельная простота стиля и художественного вымысла прозы Пушкина, принятая современниками за банальность и упадок таланта ,обнаруживает со временем свои высокие художественные достоинства,оцениваемые Гоголем,Л.Н.Толстым,А.П.Чеховым,всеми исследователями его творчества конца XIX-го и XX-го века.

Представительными для новаторства и мастерства Пушкина-прозаика являются Пиковая дама(1833г.)и Капитанская дочка(1836г.).

Пиковая дама-это психологическая повесть на светскую тему.Она отличается простотой и стройностью композиционной структуры,которая таит в себе комплекс вопросов о судьбе человека,об его праве на жизнь другого человека,об обреченности всякой его попытки владеть судьбой.

Действие повести развивается стремительно в шести коротких частях.Ее сюжет основывается на действительных и фантастических событиях .Сосредоточенные вокруг Германна,они обнаруживают его сильную волю ,его наполеоновскую натуру хищника и преступника.Вся драма героя-его безумие и смерть-заложены в его огненной душе,в его сильном воображении.

Незначительное происшествие-повествование Томского о старой графине и о трех картах-,принимаемое всеми как анекдот, Германн превращает в первоначальную ступень своего обогащения и завоевания свободы. Сильная воля и мысль о том,что человек может владеть своей судьбой,побуждают его к действию:он пробирается к дому графини, начинает любовную переписку с Лизой,воспитанницей старухи,пробивается в дом,с пистолетом в руке требует секрета о трёх картах и этим убивает старуху. Все эти события логически и временно последовательны,психологически закономерны.

Наполеоновское в герое(у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля)требует невозможного и вызывает вихрь тревожных и полубезумных чувств и действий:Германн является на похороны старухи и виновное его сознание видит улыбающееся лицо мертвой; ночью графиня показывается ему во сне и открывает секрет трех

карт ;наяву Германн пользуется этим секретом и выиграет два раза;третий раз проиграет и сходит с ума.

Все эти сообытия подчиняются особой логике сна и безумия, которые строят Германну мир как обратное лицо действительности. Образ мигающей мертвой графини,сопровождаемый навязчивой идеей о трёх картах:тройка,семерка,туз ,погружают Германна в мир воображения и безумных желаний.Гордый и своевольный герой хочет покорить себе действительность вымыслом,воображением.В борьбе с судьбой он проиграет именно из-за непоколебимости своей воли и мысли.Уничтожение гордого героя сопровождается смехом пиковой дамы-двойника убитой им графини:тройка,семерка,дама.Смех графини и пиковой дамы-это развенчивание бывшего победителя,завоевателя судьбы.

Постоянное сопровождение реально-психологической мотивировки фантастической обнаруживает пушкинское миропонимание,при котором судьба людей подчиняется закону относительности,а великое и трагическое оказываются преступными,ничтожными и комическими.В этом пушкинском понимании относительности мира М.Бахтин[37] видит источник карнавалеска Пиковой дамы и Бориса Годунова.По этой линии он устанавливает преемственную связь между Преступлением и наказанием,Игроками Ф.М.Достоевского и Пиковой дамой , Скупым рыцарем , Борисом Годуновым А.С.Пушкина.

Карнавализация сказывается у обоих авторов в идейном содержании,в особенностях построения персонажа,сюжета ,композиции. Огненное воображение и сильная страсть выводят Германна ,как и скупого рыцаря ,за границы нормального. Пространство и время,в котором он живет,представлены в состоянии неопределённости и сильного переворота,не характеризуясь никакой действительной связью с внешним миром,кроме той ,которая диктуется его страстью. Германна автор изображает на улице или в соседстве карточного стола,подчиненного возможности крутых изменений и кризисов. Даже тогда,когда автор представляет его в закрытой комнате,доказывается ,что это определённое пространство открыто всяким необыкновенным происшествиям(появление мёртвой графини и открытие секрета трёх карт).

Присутствие других персонажей- Лизаветы Ивановны ,Том-

37.М.Бахтин,Вопросы поэтики Достоевского,Москва,1963

ского,старой графини-подчеркивает странность героя,его расположенные вне норм обыденной жизни.Они,всякий по-своему,раскрывают холодную расчётливость и страстность натуры центрального героя. Зарисованные лёгким штрихом вокруг четко выделяющейся фигуры Германна,они принимают силу действительности в конце повести, после нарушения воображаемого мира своевольного героя. Ими жизнь продолжает свое течение ,и Пушкин намекает на непрерывность и вечность движения жизни в кругу:"Лизавета Ивановна вышла замуж (...)У Лизаветы воспитывается бедная родственница.Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине"(IУ,стр.213).

В Капитанской дочке развитие характера героя,его жизненная судьба поставлены в зависимость от его социального положения и событий, захватывающих целый народ.

В образе Петра Великого Пушкин воплотил идею государственного строительства и государственной мощи,которая живёт,пока она основывается на нравственном законе,находящемся в глубочайших недрах народного сознания.Нарушение этого закона привлекает за собой отрицание идеи государственной мощи,возбуждает стихийные ,уничтожающие силы народа.В таком положении находилась Россия после петровской реформы,в годы пугачёвского бунта(I772-I775).

Для Пушкина Россия Петра,страна крепнущего самодержавия,и Россия народного мятежа,поколебавшего "государство от Сибири до Москвы и от Кубани до Муромских лесов"(IУ,стр.498)-источник глубоких размышлений над судьбами страны и законами истории,но и материал для живейших художественных вымыслов.Бунт-выражение исторической необходимости,в которой различаются меры и возможности развития нации,подобно тому,как в свое время волевая сила Петра отразила историческую необходимость укрепления государства.

Два исторические времена -динамичное ,интенсивное (время крестьянсвого восстания)и застывшее,инертное(время официальной России) встречаются в кровавой борьбе,в поисках законов будущей жизни.Из этого столкновения рождаются новые люди,которые перед смертью обретают историческое узнание,становятся чуткими к благим потрясениям ,происходящим по глубине национальной жизни.

Фабула романа основана на повести любви Гринева и Маши Мироновой.Сюжетное его движение определяется действиями Пугачёва и его соратников.На широком ,эпическом фоне крестьянской войны частные события из жизни героев переступают их интимное,индивидуальное значение и приобретают общее, социальное значение.

Композиция романа выдержана на встречах Гринёва с Пугачёвым-на большой дороге при буране,в Белогорской крепости при бунте ,опять на дороге ,и,наконец, на большой площади при казни Пугачёва.Эти встречи имеют двойной смысл: таинственный,человеческий ,интимный,определённый народным выражением" долг платежом красен",и социальный,враждебный,закрепленный царскими указами.За Гриневым стоит дворянская Россия ,погруженная в неподвижности и бездействии,и закон царя,за Пугачёвым-народная Россия, желание переступать государственный закон во имя человеческого достоинства. Двойной смысл встреч героев соотносится с двойным смыслом образа Пугачёва:вожатого Гринева и вождя крестьянского восстания.

Образ Пугачёва и его действия даются в лирико- эмоциональной окраске,согласно народной поэзии и народным преданиям,которые противопоставляют свой образ народного героя официальному образу Пугачёва. Передвижение от официальной оценки Пугачёва и бунта к фольклорному реализуется на основе переосмысления "разбойника" через бурлацкие и разбойничьи песни,которые поются бунтовщиками или ставятся эпиграфом к некоторым главам.Они и подсказывают народно-человеческие предпосылки, уравновешивающие всю жестокую картину крестьянского бунта. Это эпическое равновесие ставит Пугачёва и"пугачёвщину"в созвучие со всем,что в грозную минуту,перед смертью,показало достоинство человека,его нравственное величие.И старики Мироновы,и Пугачёв и его товарищи оказываются равными верой в отечество,чувством долга и чести. В этом нравственная мера их поступков,но и действий народных масс.

Описание быта, нравов,поступков персонажей"домашним образом"позволяет Пушкину не только раскрыть историю через движение души человека,но и воплотить в историческом романе вечную простую житейскую правду борьбы жизни с неподвижностью и смертью. К исполнению этой правды идёт не только борьба за общественные права крестьянства,но и борьба за свободу человеческой личности(см.эпизод с Машей Мироновой,заключенной Швабриным).

Образ Пугачёва соединяет в себе эти два аспекта исторического действия,становясь одновременно символом класса,борющегося за свои права,но и символом личной свободы,обречённой на гибель перед государственным законом."Хоть часок пожить по своей воле ,а там будь,что будет"-желание Пугачёва,которое проходит лейтмотивом через все страницы романа и наполняют его высоким лиризмом.

Роман написан в форме мемуара. От имени Гринева передаются события ,свидетелем которых был он сам. Это повествование не от лица всезнающего автора,а от лица героя позволяет Пушкину очень оригинально сочетать полный объективизм сказа [38] с лирическим подтекстом,который выдерживается поэтическими эпиграфами к главам("сторона ль моя сторонушка",гл.II,"Ах ты,девка,девка красная! гл.У,"Голова моя,головушка",гл.УII),вводом в текст народной лирики (Не шуми,мати зеленая дубравушка,гл.УIII)и ее мотивов("сторона мне знакомая",гл.II)

Наряду с юмором и легкой иронией(замеченные в Повестях Белкина ,Пиковой даме,История села Горюхина)это привлечение народной песни или образов старинных песен в эпическую ткань романа является своеобразной формой присутствия автора,его уравнивания с народом в душевной заинтересованности в событиях.В них выражается лиризм Пушкина(юмор и лёгкая ирония у Пушкина- это особая форма лиризма) как органическое свойство его таланта,как постоянный зов к полноте и естественности жизни.Лиризм действует как закон сюжетности внутренних событий,движений духовной жизни поэта,который звучит согласно с законом сюжетности внешних событий в Маленьких трагедиях ,в Евгении Онегине,в Капитанской дочке и особенно в сказках:Сказка о царе Салтане (1831г.),Сказка о рыбаке и рыбке(1833г.),Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях, (1833г.),Сказка о золотом петушке(1833г.). Путём сочетания этих двух видов сюжетности,как замечает В.В.Виноградов [39] ,Пушкин мог разрушить монологическую,лирическую структуру повествования литературы конца XVIII-го века ,начала XIX-го века,создать многослойную повествовательную структуру ,которая даёт иллюзию многоголосой субъективности,движения и столкновения смыслов в пределах одного повествовательного контекста.

---

38. "Сказ-это форма литературно-художественного повествования,которая прикреплена к рассказчику-посреднику между автором и миром литературной действительности(...).Образ рассказчика в сказе -это форма литературного артистизма автора"-В.В.Виноградов,О теории художественной речи,Москва, 1971,стр.118

39 См.В.В.Виноградов,цит.работа

IX. Лирика Пушкина

Одновременно с работой над поэмами, драмами, прозой Пушкин работал и над лирикой, или, лучше сказать, лирика была лабораторией, в которой художественно оформлялась сумма значительных вопросов творчества и разрабатывались основные принципы его стиля. Лирика проходит через всю творческую деятельность поэта. Она более непосредственно выражает сущность его личности и таланта, которая состоит в чуткости к гармонии мира, в чувстве полноты и красоты жизни. Переступая субъективный момент своей личности, Пушкин стал отзвуком всех голосов мира, эхом музыки гармонии, а его поэтическое дело-воспроизведением в слове этой музыки.

Исследователи пушкинской лирики пытались объяснить её обаяние душевным здоровьем поэта, красотой его чувств или жизнерадостностью и гуманностью его, но, оказывается, все это подчиняется великому чувству гармонии, которое руководит и восприятием мира, и его поэтическим воссозданием, как показывает А. Блок.[40]

Гармония мира чувствуется Пушкиным как диалектический комплекс движения и взаимопроникновения человека и мира, субъективного и объективного по законам симпатии, любви и нравственности. Соблюдать эти законы значит уважать человеческое достоинство, человеческую свободу, устанавливать согласие между преходящим и вечным.

В лирике Пушкина вопрос человеческой свободы проходит через тему декаоризма, дружбы и самодержавия, но и через тему поэта и его труда.

События 14-го декабря 1825-го года имели глубокий отклик в сознании поэта не только потому, что он лично был связан с участниками восстания (учился в Царскосельском лицее и дружил с декабристами В. Кюхельбекер, И. И. Пущин, знал К. Рылеева и Бестужева-Марлинского), но и потому, что в деле декабризма, как и в мятеже Пугачёва, он видел стремление человека к независимости, проявление ответственности человека за своё и чужое достоинство.

Своей абсолютной властью самодержавие нарушает эти естественные права человека, гармонию отношений между личностью и

---

40. А. Блок, О назначении поэта, Собрание сочинений в 8-и томах, Москва-Ленинград, 1962, т. VI.

государством.Так возникает конфликт,в котором преступление и наказание принимает двоякий смысл .С одной стороны, в пейзаже неподвижности и смерти"пустыни" и" почвы,зноем раскалённой"(Анчар; стр.519),абсолютной власти одного над всеми, движение человеческого ума и сердца:

На руль склонясь,наш кормщик умный
В молчанье правил грузный чёлн
(Армон,стр.479)

принимается как преступление,которое наказывается властью(Во глуоине сибирских руд, 1827,19 октября 1827 года).С другой стороны,законное наказание является преступлением перед человеческим достоинством и естественным тяготением человека к независимости.Эта мысль рождает у Пушкина образ грозного царя,который сопровождается мотивами рабства ,войны и смерти в стихотворении Анчар,1828 г.

По своей мелодике и образной структуре цитируемые стихотворения примыкают к величавому,торжественному движению пушкинского лиризма. Оно получается особым развитием темы,привлечением слов определенного стилистического колорита (восточного - Анчар,или мифологического-Армон),созданием замедленного ритмического течения.Тема о борьбе и рабстве развивается на фоне уже знакомых традиционных образов(Армона-певца и Анчара-древа яда).

Стихотворение Анчар более ясно иллюстрирует поэтический приём Пушкина построить всю пьесу на основе традиционного поэтического образа,названного ещё в заглавии.Традиционному смыслу оораза он добавляет другой смысл,вытекающий из первого, и взаимопроникновение этих двух смыслов является основой лирического движения стихотворения .Так,к восточному ооразу Анчара-древа яда-Пушкин примыкает смысл"самодержавие","мертвая сила закона" и этим определяет и структуру ,и ооразный состав своего стихотворения.

Стихотворение состоит из двух частей ,связанных между собой по принципу поэтической параллели. В первой части образ Анчара -древа яда-рождает синонимичный ряд образов,которые ,располагаясь по интенсивности выражения идеи смерти,составляют картину мертвого пейзажа,ужасного в своём величии и неподвижности."Пустыня","яд","мертвая зелень",все эти образы вытекают один из другого и взаимопроникаются.Взаимное отражение изобразительных единиц реализуется словесным сопоставлением .Идет

речь не о сопоставлении предметных представлений,обозначаемых словами,а о сопоставлении многооттеночных значимостей слов.Такие слова и выражения :"жаждущих степей","день зноя","застывает", "не летит","нейдет","вихорь черный","тлетворный","ядовит","песок горючий",относятся к смыслу "смерть" и проясняют этот смысл с разных сторон,в разных его оттенках.Наличие одного из этих слов и выражений в том или другом стихе эквивалентно повторению в музыке одного и того же музыкального мотива.

Повторение одинаковых синтаксических и ритмических структур усиливает впечатление отношения вышеуказанных выражений и слов к единому поэтическому смыслу.Ясное и легкое строение фразы опирается на весомые и сильные эпитеты("чахлый","скупой", "грозный","мёртвый","прозрачный"),существительные("яд") или глаголы("не летит","нейдет","стекает").Чередование одинаковых синтаксических и ритмических конструкций создает мрачную интонацию,полную величавости и энергии ,усиленную,на фонетическом уровне,повторением жестких звуков и групп звуков:с,з,ст,ж,жд,ч:

В пустыне чахлой и скупой ,
На почве ,зноем раскаленной,
Анчар,как грозный часовой
Стоит-один во всей вселенной.

Вторая часть вводится соединительным союзом "но",как поэтическая параллель к первой части. Изображение образа смерти премещается из области описания в область воспроизведения действия. Поэтому во второй части преобладает динамический, драматический элемент. Но движение не выражает здесь жизни,а смерть.Повелительный жест человека и рабское повиновение другого сводятся к такой же сущности,как и яд Анчара.

Стиховое движение основывается здесь преимущественно на глаголах,которые употребляются в большем числе ,чем в первой части . Действия:"послал","потек","возвратился","принес","ослабел","лег","умер" превращают человека в непобедимого владыку или в раба,произвольные маски,инструменты приложения мертвой силы закона.

Два образа"древо яда" и"владыка" сливаются в один образ не сравнением или другим тропом ,а на фоне ритмического и словесного единства стихотворения.И Анчар ,и владыка отличаются таким же действием, такой же неограниченной силой убивать ;их образы

сопровождаются словами,относящимися к значению"смерть".

Царь и человек-несовместимые реальности,как несовместимы яд и жизнь.К этому приводит не только обобщенная изобразительность первой части,но и динамическая изобразительность ,конкретность второй части.

Мотив личной свободы в своем социальном и этическом аспекте развивается у Пушкина и в поэзии о поэте и поэтическом труде.Это развитие идёт в продолжении поэзии изгнания (1820-1824г.),о которой говорили в другом месте.

Положение вечно гонимого (после южной ссылки поэт жил еще в ссылке в Михайловском,а потом постоянно под надзором жандармов) даёт Пушкину основание отстаивать свою житейскую и идеиную независимость ,чувствовать свою причастность к судьбе декабристов,мужественно следовавших"дум высокому стремлению".

Этот факт определяет один момент трактовки темы поэта у Пушкина:поэт-пророк,его вдохновение божественно и он должен "словами жечь сердца людей".

С другой стороны, сознание связи поэта и его творчества с реальным содержанием жизни,суровость поэтического труда определяют второй момент трактовки этого мотива :поэт-обыкновенный человек ,его труд простой и суровый и великая нравственная обязанность поэта состоит в защите независимости поэтического труда.

Первый момент трактовки,не только в плане проблематики,но и в интонационном плане, в подходе к стилистической окраске словаря,прямо связывается с лирикой декабристов и со стихотворениями Пушкина о декабристах. Основным ,организующим элементом этой трактовки является образ пророка Магомета,который и словом и делом дал пример предельной человеческой стойкости и этим доказал свою полную независимость.Этот образ объединяет в цикл несколько стихотворений под заглавием Подражания Корану(1824г.).

Символика боя и сражения ,повелительная интонация закрепляют размышления Пушкина о природе вдохновения и о пребывании поэта под его силой,выражают идею о нравственном долге поэта перед людьми.

В течение 1825-1826гг. поэт создал новые вариации на тему поэта-пророка.Идеи цикла Подражания Корану явно проступают в стихотворении Андрей Шенье(1825г.) в образе воль-

любимого поэта,наделённого даром предвидения и силой воздействия на умы людей. Созвучие этих двух стихотворений замечается в общей их тональности ,в мотивах нравственного долга поэта вести людей к свободе, духовной жажды,мщения и борьбы,в формуле повеления,которая заключает размышления над призванием поэта("восстань боязливый" и " гордись и радуйся ,поэт").

Более яркую форму получила тема поэта-пророка в Пророке(1826 г.)При сопоставлении этих трёх пьес выявляется существенная особенность пушкинского мастерства,которую мы заметили и в его прозе ,и в романе в стихах .Эта особенность состоит в стремлении поэта упростить до пределов выражение при сохранении максимального сгущения смысла. В данном случае Пушкин отказался от сложной композиции предыдущих пьес из фрагментов, развивающих по одному из указанных мотивов в разных метрических и ритмических структурах. Тема развивается здесь в единой метрической и ритмической структуре чередованием мотивов и их слиянием в повествовательную форму.

Оказывается,что в этом стихотворении поэт нашёл поэтическую интонацию предельного эпического спокойствия и величия, которая метрически и образно организует позже почти всю его зрелую лирику.

С этой интонационной структурой связывается в основном мотив свободы человека и его труда,мотив одиночества человека в мире ,мотив спокойной,величавой безнадежности перед неизбежностью конца.

Божественное повеление выводит поэта из ряда "детей ничтожных света"(Поэт,1827 г.),наполняет его гордостью и чувством тайной свободы. Это не личная свобода,а свобода чего-то исторически неизбежного,которое должно воплотиться в слово через труд поэта.

Труд,суровый и мучительный (Труд,1830 г.) является для поэта гарантией величайшей свободы от презренной"черни","толпы", понятой как воплощение мещанского вида жизни(Разговор книгопродавца с поэтом,1824г.,Поэт и толпа,1828 г.,Поэт,1827 г.,Поэту, 1830г.).

Отстаивая благородную независимость своего художественного развития от вульгарной"пользы",Пушкин создал к 30-ым годам новую формулу повеления,выведенную из формулы повеления Пророка. Она призывает поэта к абсолютной эстетической честности и отказу

от всяких меркантильных соображений "кольем":

Ты царь, живи один, дорогою свободной
Иди, куда влечёт тебя свободный ум,
Усовершенствуй плоды любимых дум.
(Поэту, стр.568)

Поэт и труженик, вдохновение и суровый труд представляются в их синтезе в стихотворении Вновь я посетил, 1835 г., Мирская власть, 1836 г., Из Пиндемонти, 1836 г., Я памятник свое воздвиг нерукотворный, 1836г.

Подход к теме поэта-труженика и к мотиву столкновения поэта с мещанской жизнью влечет за собой отказ от высокого, риторического стиля, от традиционной поэтической символики (пустыня мирская, пророк, серафим, святая лира, божественный глагол) и стремление к разговорной интонации, к естественности и простоте словаря. В поэтический словарь втягиваются обыденные слова, прозаизмы, как их называет Пушкин, которые делают явления окружающей действительности поэтически значимыми:

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет- уж за стеною
Не слышу я шагов её тяжёлых
Ни кропотливого дозора.
(Вновь я посетил, II, стр.87)

или выражают отрицание, враждебное поэту явление (Когда за городом, задумчив я брожу, эпиграммы).

Стилистическое единство Анчара или Пророка, основанное на традиционно-поэтических элементах, заменяется единством чувства и человеческой индивидуальности. Нарушение стилистического единства происходит втягиванием в круг традиционной символики обыденного слова, как в Пиндемонти:

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура,
Всё это, видите ль, слова, слова, слова.
(II, стр.106)

или употреблением традиционного поэтического слова в прозаическом контексте, как в Осени:

Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго: любовник не тщеславный

Я нечто в ней нашел мечтою своенравной
(II,стр.65)

В стихотворении Памятник,1836 г. образ поэта-пророка и личный образ труженника как бы накладываются друг на друга. Через поэтическое дело личное,человеческое перевоплощается в памятник, к которому все тропы закрыты для жизненной суеты.Образ"нерукотворного памятника" сроден образам "статуи командора"и "медного всадника"своей поэтической функцией воплощения принципа надиндивидуальности,т.е. поэзии,не отличается от них втягиванием в себя и элементы индивидуального.

При своей слабости и рабстве перед судьбой,человек поднимается над слепыми силами жизни могуществом своего сердца и ума. Изображение переживаний создателя служило Пушкину не только средством раскрытия общего движения и смысла поэзии и искусства, но и смысла реальной человеческой жизни.

По этой линии образ поэта-пророка ,блуждающего в пустыне "духовной жаждою томим", и образ труженика ,защищающего достоинство своего поэтического труда,ассоциируется с образом человека-путника,затерянного в бесконечных пространствах "степи мирской, печальной и озорной"(Три ключа,1827 г.)и размышляющего о смысле жизни(Брожу ли я вдоль улиц шумных,1829 г.,Странник ,1835 г.).

Мотив странствования ,поисков и бесприюта сопровождается мотивом скучной дороги(Зимняя дорога,1826 г.), однозвучного движения шума(Дар напрасный,дар случайный, 1828 г.),"жизни ,мышьей беготни"(Стихи,сочиненные ночью ,во время бессонницы,1830 г.).

Безлюдный пейзаж (Бесы,1830 г.),скучный и грустный путь, "ход часов однообразный" напоминаютпоэту о постепенном угасании жизни,о неизбежном конце-ночлеге-как итоге всего земного опыта. По пути жизни мысль о конце поэт встречает с тревогой и беспокойством(Бесы ,Стихи,сочиненные ночью,во время бессонницы ,Дар напрасный, дар случайный),которые кульминируют в вопросе:

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...
(Стихи,сочиненные ночью...,I ,стр.582)

или в мысли о возможности сойти с ума(Не дай мне бог сойти с ума) Странник(1835 г.).

Трепетное движение души поэта переводится во всех цитируемых стихотворениях в прерывистую ритмику, в стих неровный и жесткий, приближающийся к белому стиху. Разговорная интонация, естественность и простота словесного выражения делают поэзию прозаической:

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, лучше пошех и сума;
Нет, лучше труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то чтоб с ним
Расстаться был не рад:
(Не дай мне бог сойти с ума, II, стр. 76)

Чаще всего, поэт, любящий жизнь:

Не не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать
(Элегия, 1830, стр. 571, I)

проникнутый вечностью и серьезностью ее значения, принимает мысль о смерти с мужественным спокойствием (Три ключа).

Душевный кризис, отрицающий разумность жизненного процесса, подчиняется разрешающему катарсису. Трагическая мысль о собственной гибели разрешается светлой мыслью о том, что индивидуальный момент заключается в вечном движении поколений и времени:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.
(Брожу ли я вдоль улиц шумных, 1829, I, стр. 554)

По дороге к смерти поэт прощается с прошлым, которое мучительно и трудно отрывается от его сердца. Мотив воспоминаний, в которых оживлены образы давно любимых женщин, друзей и образ молодого поэта, живущего без знания жизни, часто встречается в пушкинской лирике 30-их годов (Воспоминание, 1828 г., Заклинание, 1830г; В начале жизни школу помню я, 1830г., Вновь я посетил, 1835г., Была пора, 1836г.)

Светлая грусть, чувство многогранности и полноты жизни организуют воспоминания поэта в мощное лирическое движение, примыкающее по своему величавому спокойствию к тональности, плавной ритмике стихотворений Пророк, Анчар, Труд.

В воспоминаниях и в прощаниях с прошлым утверждается не только красота и нежность человеческого чувства, но и могущество ч

певека над смертью в творении и в любви:

Порой опять гармонией упьюсь

.....

И может быть,на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной

(Элегия,стр.571)

Явления ,связанные с индивидуальным существованием поэта-поэтического труд,чувство любви-выведены из круга частных явлений и возвышены до вечного,внеличного,рядом с образом вечно сияющей природы.

Поэзия, природа ,любовь составляют у Пушкина настоящую триаду гармонии мира.

Природа,равнодушная и ясная,сохраняет свою тайну и гармонию перед человеком,раздираемым сознанием и страстями.И всё же, в процессе труда и в любви,между человеком и природой устанавливается космическая интимность.Это чувство космической интимности Пушкин умеет передать описанием внешних элементов,которые выглядят просто и обнаженно- банальные,как в стихотворении Осень,1833 г.

Поэт любит в природе ясную красоту покоя ,ликующий день,свет солнца в зимнее утро,или поздней осенью.Всё мягкое, тихое,бархатно-ясное в природе напоминает об ее принадлежности к гармонии мира(Зимнее утро ,1829 г.,Осень,1833г.,Туча,1835г., Вновь я посетил,1835г.).

В создании картины природы объективный момент преобладает над субъективным.Для Пушкина природа существует сама по себе ,независимо от душевных настроений человека.Вот почему она не втягивается в его душевную жизнь и не служит построению психологического пейзажа ,как это случалось у Жуковского.

Он рисует природу путем перечисления её отдельных элементов и признаков,которые воспринимаются с максимальной точностью:

Октябрь уж наступил-уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад-дорога промерзает.
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл;(...)

(Осень,II,стр.65)

и в порядке,в котором они были замечены им.Картина лишена сильных эпитетов,великих метафор или необыкновенных сравнений.

Простота, граничащая с прозаичностью, экспрессивное равновесие во слов и выражений, обнаженная банальность более подходят нежному и ясному восприятию тихой гармонии и красоты мира. В них заключается общезначимость и символизм красы природы "сияющей смиренно".

В красе "сияющей смиренно" природа встречается с любовью женщина, красота, любовь воспринимаются у Пушкина через два момента:

I) Жизнь мгновенна, лови золотое мгновение в земной скоротечной любви.

II) Жизнь и любовь вечны, обожествляй их.

Эти два момента иногда обособляются, но чаще всего сочетаются.

В момент радости земной любви женщина, любовь выступают в их индивидуальном значении, как субъект или качество субъекта (Если жизнь тебя обманет, 1825 г., Вакхическая песня, 1825 г., В крови горит огонь желанья, 1825г., Признание, 1826 г., Ты и вы, 182 Ее глаза, 1828 г.). Развивая мотив любви по этой линии, Пушкин очищает его от условных, анакреонтических элементов, наполняет его живым трепетом нежно любящего сердца, украшает его всеми незначительными деталями естественной, земной любви.

Пушкинское чувство изящности и святости любви облагораживает самые незначительные ее проявления, подготовляя момент возвышенного обожествления ее предмета, переход от личного и конкретного к внеличному и символическому (Соженное письмо, 1825 г., Под небом голубым страны своей родной, 1826 г., Талисман, 1827 г., Когда в объятия мои, 1830 г.).

Обожествление любимого существа не определено, как у Жуковского, религиозным чувством, а тем, что A. Meynieux называет "le goût de la "pureté""[41]

Традиция, особенно анекдотическая, сохраняет образ Пушкина-циника, хулителя святого и чистого. Но внимательное рассмотрение его жизни и творчества раскрывает глубину и постоянство жажды чистоты, преклонение перед идеалом любви и непорочности. Мечта об идеале и чистоте лишена аскетически-религиозного содержания, она вся сосредоточена в действительности. Сочетание действительности с возвышенностью поражает нас во всей пушкинской любовной лирике. Оно определяет её жизненность, но и ее изя

41 A. Meynieux, Pouchkine homme de lettres et la littérature professionelle en Russie, Paris, 1966, стр. 243

ную красоту в простоте.

Идеализация женщины и любви полна грациозности,лёгкого сенсуализма.

Женщина одновременно Пречистая дева и мать Амура:

Ты.богоматерь,нет сомнения,
.....
Есть бог другой земного круга-
Ему послушна красота,
.....
Он весь в тебя-ты мать Амура,
Ты богородица моя!
(К°° 1826г.,стр.161)

Чистота и непорочность принимают образное выражение девы в белом покрывале,которое очень часто употребляется в поэзии Пушкина.Это- образ чистой красоты покоя и равновесия:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами
.....
Не верь мне: дева на скале
Прекрасней волн,небес и бури.
(Буря,1825 г.,I,стр.443)

который мы встречаем в Кавказском пленнике (черкешенка),в Бахчисарайском фонтане(Марья),в Полтаве (Марья),в Евгении Онегине (Татьяна).

Может быть ни один русский поэт не был так чуток к чистой девственности ,как Пушкин.Он улавливает малейшие нежные невные ее движения под внешней неподвижностью. Красота,не встревоженная внешним миром,погружена в святые,неясные девственные грёзы ,живет сама собою.Безучастная к тревогам мира,она слушает музыку сообственной души. Белый ,мягкий цвет,спокойные,стройно-медлительные движения или неподвижность сопровождают её образ.дева свята в её спокойствии и незнании,свята тем миром,который творится в ней в полусознании.

Эта внутренняя святость вечной девы сопровождается телесной красотой матери амура.Дева превращается в деву-розу(О дева -роза,я в оковах ,1824 г.,Виноград,1824г.,Лишь розы увядают 1825 г.,Фонтану Бахчисарайского дворца ,1824г.,Соловей и роза, 1827 г.,Есть роза дивная:она... ,1827 г.),которая прикасается к

особо любовью и страданием.

В страданиях как и в радости пушкинское чувство любви полно святости и признательности(Я вас любил,1829 г.,Признание, 1826 г.).

Роза капризна,холодна и обманчива(Соловей и роза),она увядает(Лишь розы увядают),но святая дева,скрытая за этой скоротечной красотой,вечна и постоянна в своей святости.

Реалии чувства и пластическое восприятие красоты женщины к 30-ым годам переводятся в кристальной ясности образ мадонны." Sanкta Rosa" "(Жил на свете рыцарь бедный,1828 г.,"гений чистой красоты"(Я помню чудное мгновение),"скромность робкая движений,прелесть неги и стыда"(Из Гафиза,1829 г.) встречаются в поэтическом образе ,законченном,округленном,с классической рельефностью формы(Мадона,1830 г.,Пред испанской благородной ,1830 г.,Красавица,1831 г.).

Прозрачность и гармония этого образа входит в созвучие с совершенной гармонией и покоем картин Рафаэля(Мадона,Кто знает край,где небо блещет):

Она с величием,он с разумом в очах-
Взирали кроткие,во славе и лучах.
.....
Исполнялись мои желания,Творец
Тебя мне ниспослал,тебя,моя Мадона,
Чистейшей прелести,чистейший образец.
(Мадона, I,568)

или со стройностью движений и законченностью форм греческих статуй(На статую играющего в свайку,1836 г.,Художнику,1836 г.).

Задумчивая краса мадонны ,"гармония и диво" её существа соответствуют пушкинскому жизненному идеалу покоя и воли.

В рыцарской её идеализации чувствуется земная любовь:

Пишь Марию нам другую
С другим младенцем на руках
(Кто знает край,где небо блещет, II,496)

в максимальной символичности образа мадонны заложен пушкинский идеал любви и женщины, товарищей его поэтического труда:

В простом углу моем,средь медленных трудов
Одной картины я желал быть вечно зритель
(Мадона,I,стр.568)

Великая любовь,как и поэтический труд являются гарантией физической и духовной свободы человека:

Пора,мой друг,пора!покоя сердце просит-
.....
Давно завидная мечтается мне доля -
Давно,усталый раб ,замыслил я побег
В обитель дальную трудов и чистых нег.
(Пора,мой друг,пора! ,1834,стр.387)

В общем движении пушкинской лирики к новым поэтическим формам и структурам любовная лирика представляет собой замечательный момент.В ней,более ясно,проявляются две тенденции:создания поэтического образа на основе грамматического и ритмического материала и на основе максимального освобождения слова от конкретности и его отношения к символичности.

Первая тенденция сказывается в стихотворениях:Ты и вы, 1о28 г.,Не пой,красавица,при мне, 1828 г.,На холмах Грузии ночная пала мгла ,1829г.,Я вас любил,1829 г.Во всех этих стихотворениях единство поэтической структуры основывается на диалектическом развитии чувства или мысли лирического "я".

Так, в стихотворении Я вас любил образ чистой и безнадежной любви возникает из соотношения начального положения "я вас любил" и противостоящего ему положения "пусть она вас больше не тревожит".Оба эти положения повторяются в одинаковых синтаксических и ритмических единицах:"я вас любил" ,"я вас любил безмолвно ,безнадежно",я вас любил так искренно, так нежно". Игра ассоциаций и контрастов этих единиц"я вас любил", "любовь еще,быть может,в душе моей угасла не совсем","я вас любил","но пусть она вас больше не тревожит","я вас любил","дай вам бог любимой быть другим" создают образ-эмоцию,в котором уловлена изменчивость и диалектика чувства,противоречивость внутренней жизни человека.

Для того,чтобы фиксировать вневременность человеческой любви Пушкин прибегает к другому типу поэтического образа,который напоминает образную структуру Пророка и Анчара.

В стихотворениях Я помню чудное мгновенье,1825 г.,Кто знает край ,где небо блещет,Жил на свете рыцарь бедный,из Гафиза, Мадона,Красавица на основе поэтических символов:"гений чистой красоты "," мадона" создаётся целостный смысловой контекст ,который максимально дистиллирует язык,лишая его всякой конкретности.Можно сказать ,что в этих стихотворениях весь языковой ма-

териях тяготеет к поэтической доминанте, значение которой заключается в очаровании.

В стихотворении Я помню чудное мгновение поэтическое выражение "гений чистой красоты" выдвигается как доминанта, функционально подчиняющая и окрашивающая всё остальное. Из этого выражения вытекает комплекс: "божество и вдохновение, жизнь и слёзы и любовь", который определяет два различных состояния лирического "я".

При его присутствии создаётся состояние очарования:

и сердце бьётся в упоенье
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слёзы и любовь

при его отсутствии -состояние забытия, сна души:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья
Без слез, без жизни, без любви.

Личное (очарование) и внешнее (заточенье, тревоги шумной суеты) соотносятся, и из их соотношения возникает лирическое движение стихотворения, состоящее из трех моментов: 1) передо мной явилась ты 2) и я забыл твой голос нежный, твои небесные черты, 3) душе настало пробужденье: и вот опять явилась ты. Тонкая система эпитетов и перифраз создаёт главную прелесть этого стихотворения, которое кажется простым и прозрачным потому что достигнута взаимная пропорциональность трёх частей в смысловом и интонационном плане.

Итак, в 30-ые годы лирика Пушкина стремится, с одной стороны, к свободной, повествовательной форме, с другой-к форме строго определённой, пластической.

Повествовательная форма позволяет поэту широкие возможности включения в сферу лирического творчества моментов личного, социокультурного или исторического характера, втягивание в поэтический язык "непоэтического словаря".

Во второй форме пушкинская поэзия стремится к классическому совершенству, к предельной прозрачности и лапидарности. В ней Пушкин придал тревогам души, переживаниям личности классическое равновесие, скульптурную изящность.

Рассмотрение всех жанров и форм, в которых проявилось пушкинское творчество, показало нам, какую колоссальную работу должен вести поэт, чтоы узаконить в русской литературе не только новое содержание, но и новые художественные формы, новый эстетический вкус.

Его осоое мировоззрение, его новая чувствительность, его новое мышление требовали осоых инструментов выражения, особого подхода к литературному жанру и к форме. В своей работе самовыражения Пушкин преобразовал язык, пересоздал стих, обновил драму, впервые дал русскую повесть, русский роман, русскую новеллу, выдвинул сложнейшие вопросы, которые и до сих пор сохраняют свою актуальность, словом, как говорит В.Брюсов, куда последующая литература не направлялась , она встречала "вехи, поставленные Пушкиным в знак того, что он знал и видел эту тропу".[42]

---

42 В.Брюсов, Стихотворная техника Пушкина, Избранные сочинения в II-х томах, Москва, 1955, стр. 462

А.С.ПУШКИН

Библиография

Сочинения

А.С.Пушкин, Полное соорание сочинений в X-и томах, изд.Акад. Наук, Москва-Ленинград, 1962-1964гг.

Литература о нем

А) На русском языке:

1. Акад. Наук СССР, А.С.Пушкин, 1799-1949, материалы юбилейных творчеств, москва, 1951
2. А.Белый, Ритм как диалектика и "Медный всадник", изд. "Федерация" Москва, 1929
3. В.Г.Белинский, Сочинения А.Пушкина, москва, 1949
4. П.Бицилли, Этюды о русской поэзии, Прага, 1926
5. А.Блок, О назначении поэта, Полное собрание сочинений, т.6, Москва-Ленинград, 1962
6. Д.Д.Благой, Три века из истории русской поэзии, Москва, 1933
7. " " "От Кантемира до наших дней, т.II, москва, изд.худ.лит. 1973
8. " " " Бездна пространства, Проблемы теории и истории литературы, Москва, 1971
9. " " "Литература и действительность, Москва, 1959
10. " " "Творческий путь Пушкина, Москва, изд.Акад.Наук, 1950
11. Н.Л.Бродский, Комментарий к роману А.С.Пушкина "Евгений Онегин" Москва, 1932
12. В.Я.Брюсов, Мой Пушкин, гос.изд.Москва, 1929, Ленинград
13. " " " Стихотворная техника А.С.Пушкина. Избранные сочинения в II-и томах, Москва, 1955
14. Н.Бурсов, Национальное своеобразие русской литературы, Сов.пис. Ленинград, 1967
15. Я.Воскресенский, "Евгений Онегин" А.С.Пушкина, Москва, 1888
16. В.В.Виноградов, О теории художественной речи, Москва, 1971
17. " " " Язык Пушкина, Москва-Ленинград, 1933
18. М.Гершензон, Мудрость Пушкина, Москва, 1919

19.Л.Гинзбург,О лирике ,Сов.пис.Москва-Ленинград,1964
20.В.В.Гиппиус,От Пушкина до Блока,Москва-Ленинград,1966
21.Б.П.Городецкий,Лирика Пушкина, Москва,1962
22.Л.Гроссман,Пушкин, 1939
23.А.С.Долинин, Русские писатели XIX-го века,Ленинград,1938
24.А.Еголин,Пушкин.Сборник статей,Москва,1941
25.В.Кирпотин,Вершины,изд.Худ.лит.Москва,1970
26.В.Кожинов,Происхождение романа,Москва,1963
27.Н.и.Коробка,Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века,С.Пет. 1903
28.А.Лежнев,Проза Пушкина,Москва,1966
29.Е.А.Ляцкий,Пушкин-повествователь в "истории пугачевского бунта ,Прага,1929
30.Д.С.Мережковский,Вечные спутники ,С.Пет.1910
31.Б.Мейлах,Художественное мышление Пушкина как творческий процесс,Москва,1962
32.Л.Мельшин, Очерки русской поэзии,С.Пет.1904
33.В.Непомнящий,Заметки о сказках Пушкина ,"Вопросы литературы", нр.3,1972
34.Б.Мейлах,Пушкин и его эпоха,Москва, 1955
35.М.Нольман,Система пушкинских образов,"Вопросы литературы",нр. 9,1971
36.Очерки по поэтике Пушкина ,Берлин,1923
37.Н.Н.Овсянико-Куликовский,Вопросы психологии творчества ,С.Пб. 1902
38." " " История русской интеллигенции, Москва,1907
39.С.М.Петров,исторический роман Пушкина,Москва,1953
40.Русская повесть XIX-го века,Ленинград,1973
41.В.В.Саводник, Чувство природы в поэзии Пушкина,Лермонтова Тютчева, Москва,1911
42. Д.Селиванов, О некоторых особенностях романтизма Пушкина , "Фил.науки",нр.1,1973
43. А.Слонимский, Мастерство Пушкина,Москва,1959
44.А.Н.Соколов,Очерки по истории русской поэмы XVIII-го и первой половины XIX-го века,Москва,1955
45.Д.Я.Тамарченко,из истории русского классического романа ,Москва-Ленинград,1961
46.Б.Томашевский,А.С.Пушкин, I,II,Москва,1961

47.Ю.Тынянов, Пушкин и его современники, Москва, 1969 г.
48." " " Ода как ораторский жанр, Texte der russischen formelisten, München, 1969, II
49.В.Я.Халтевников, Типы интонаций русского классического стиха, Слово и образ, Сборник статей, Москва, 1964г.
50.А.Цейтлин, Мастерство Пушкина, Москва, 1936 г.
51.С.В.Шервинский, Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина, изд. Акад. Наук, москва, 1961 г.
52.В.Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, Москва, Сов. Пис. 1955 г.
53." " " Пародийный роман
54.Б.Эйхенбаум, Проблемы поэтики Пушкина. Сквозь литературу, Ленинград, 1924г.
55." " "мелодика русского лирического стиха, Петроград, 1922г.

б). на других языках:

1.A.Meynieux, Pouchkine homme de lettres et la littérature professionelle en Russie, Paris, 1966
2.J.Onimus, L' art de "causer" en vers, Revue d' Esthétique, nr.2, 1965
3.Pouchkine. Recueil d'articles consacrés au grand poète russe, Moscou, 1939
4.T.Todorov, Categoriile naratiunii literare. Poetica si stilistica, Orientări moderne, Bucuresti, 1972
5.H.Troyat, Pouchkine, I, II, Paris, 1946

А.С.Пушкин

Рекомендуемая литература

Сочинения:

А)А.С.Пушкин,Полное собрание сочинений в X-и томах,тт.I,II,III, IУ,У,УI,изд.Акад.Наук,Москва-Ленинград,I962-I964 гг.

Литература о нем:

I.История русской литературы XIX-го века под редакцией Д.Н.Овсянико-Куликовского.,Изд."мир",москва,I9IIг.,т.I,гл.IУ

2.История русского романа, Изд.Акад.Наук,Москва-Ленинград,I962г., т.I,стр.I00-203

3.А.Н.Соколов,История русской литературы XIX-го века, т.I,Москва, I965г.стр.456-628

4.В.Г.Белинский,Сочинения А.Пушкина ,Москва, I949 г.

5.Б.Томашевский,А.С.Пушкин ,тт.I,II,Москва,I96Iг.

6.А.Слонимский,Мастерство Пушкина,москва,I963г.

7.Ю.Тынянов, Пушкин и его современники,Москва,I969 г.

8.В.Шкловский,Заметки о прозе русских классиков,Москва,I955г.

9.Д.Д.Благой,Творческий путь Пушкина,москва,I950 г.

I0.А.Лежнев,Проза Пушкина,Ленинград,I966г.

II.Д.М.Тамарченко,Из истории русского классического романа, Москва-Ленинград,I96I г.

I2.Г.А.Гуковский,Пушкин и русские романтики,москва,Худ.лит.I965г.

А.С.Пушкин

Рекомендуемая литература

Сочинения:

а)А.С.Пушкин,Полное собрание сочинений в X-и томах,тт.I,II,III, IУ,У,УI,изд.Акад.Наук,Москва-Ленинград,1962-1964 гг.

Литература о нем:

I.История русской литературы XIX-го века под редакцией Д.Н.Овсянико-Куликовского.,Изд."мир",москва,1911г.,т.I,гл.IУ

2.История русского романа, Изд.Акад.Наук,Москва-Ленинград,1962г., т.I,стр.100-203

3.А.Н.Соколов,История русской литературы XIX-го века, т.I,Москва, 1965г.стр.456-628

4.В.Г.Белинский,Сочинения А.Пушкина ,Москва, 1949 г.

5.Б.Томашевский,А.С.Пушкин ,тт.I,II,Москва,1961г.

6.А.Слонимский,Мастерство Пушкина,москва,1963г.

7.Ю.Тынянов, Пушкин и его современники,Москва,1969 г.

8.В.Шкловский,Заметки о прозе русских классиков,Москва,1955г.

9.Д.Д.Благой,Творческий путь Пушкина,москва,1950 г.

10.А.Лежнев,Проза Пушкина,Ленинград,1966г.

11.Д.М.Тамарченко,Из истории русского классического романа, Москва-Ленинград,1961 г.

12.Г.А.Гуковский,Пушкин и русские романтики,москва,Худ.лит.1965г.

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ

(1814-1841)

I. Лермонтовский тип художника: двойственность мышления и чувства; субъективное мировосприятие стр.72-74

II. Проблематика творчества: человек и природа; человек и его общественная сущность; проблема воли и её свободы действия; самопознание и вопрос сильной личности; человеческое действие и его сущность; поэтическое дело и назначение искусства стр.74-83

III. Поэтические структуры стр.83-103

1. Лирика: проблема лирического "я"; лиризм от первого лица; объективация авторского "я"; лирические структуры стр.85-87

А) Напевная структура; романсно-песенная лирика; балладная лирика; лирическое повествование стр.87-91

Б) Декламационно-ораторская структура; ораторское повествование; дум стр.91-94

В) Разговорная структура; лирическое повествование; поэтический диалог стр.94-96

2. Эпика стр.96-98

А) Поэма

Б) Свободный и психологический роман стр.98-103

Библиография 104-109

I. Лермонтовский тип художника

Творческая деятельность М.Ю.Лермонтова охватывает лишь тринадцать лет. За этот краткий период времени с необыкновенной быстротой поэт перешёл от этапа ученичества к творческой зрелости. Есть что-то трагическое и героическое в становлении Лермонтова -поэта, в настоичивости завоевания правды жизни и искусства под постоянной угрозой смерти, которую он предчувствует и воображает себе еще в детстве.

Биография поэта-это не биография литератора в собственном смысле слова. В ней нет явных признаков писательского профессионализма как у Пушкина, например, потому что писательство для него не род труда или промышленности. Лермонтов-офицер и богатый помещик-не заботится о продаже рукописи и об ее печатании. Он не историк, пуолицист, редактор книг и журналов, рецензент, как большинство современных ему писателей, а просто поэт. Но если он считал свой литературный труд личным делом, история литературы превратила его творчество в фермент общественной и литературной жизни России первой половины XIX-го века.

При всей кажущейся оторванности от текущей литературной жизни Лермонтов оказывается активно связанным с общими её вопросами в преемственности, отрицании и заключении, через посредство собственного творчества, в общий процесс развития русской литературы. Из культурных явлений, наиболее повлиявших на становление лермонтовского мировоззрения и художественного направления, напоминаем творчество Байрона и Пушкина.

Байрон, к которому Лермонтов был весьма олизок по своему темпераменту и складу ума, мог легко заменить для него всю предшествующую литературу, потому что, как говорит М.Нольман, "в байронизме в снятом виде были заключены и руссоизм и Шиллер".[1] Для русского поэта Байрон не только литературная модель, которой он хочет достигнуть: "И Байрона достигнуть б я хотел", но и реальный

---

1. М.Нольман, Лермонтов и Байрон, Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова, Москва, 1941, стр.484

образ возвышенного и трагического в мире.Байрон-человек,его беспокойная и драматическая жизнь придали Лермонтову реальный пример утверждения воли и личности человека в борьбе со слепыми религиозными и общественными законами.

Пушкин привлекает молодого поэта всеобъемлемостью и уравновешенностью своего творчества,тайной величия и героического в простоте.С Пушкиным Лермонтов останется в постоянном диалоге,который в начале сказывается в преемственности,а потом в зрелых, смелых и противоречащих пушкинскому мышлению ,репликах.

Путь Лермонтова-поэта был отмечен раздумьями,исканиями,противоречиями.В отношении его к различным эстетическим философским и историческим идеям определяется тот круг вопросов и тенденций ,которые составляют сущность его творческой психологии и художественного мышления.

Скупой на высказывания о себе самом и о своем творчестве ,поэт не оставил богатого материала ,на основе которого мы могли он с легкостью восстановить его духовный мир и мировоззрение.для этой цели мы должны воспользоваться почти исключительно художественным творчеством,в котором личность поэта отражена целиком.

Волевая,активная натура поэта выражается в том, что Белинский назвал "чувством жизни".В чувстве жизни и реальности заключен основной творческий импульс поэта. Помимо этого с такой же силой действует могучий аналитический ум, философский пафос его мышления.Двоякий способ восприятия мира: непосредственно, ощущением жизни и опосредствованно,через философское созерцание.определяет сложность лермонтовского мировоззрения и творческого воспроизведения действительности, противоречивость и парадоксальность его отношения к миру и к людям.

По своему типу мышления и чувствительности Лермонтов-великий субъективист романтик. Центростремительная сила его духа и чувства осваивает материал действительности и устремляет его в сказанное о себе самом.С другой стороны,случайный факт его внутренней жизни становится предметом наблюдения и переходит в факт объективной жизни.В обоих процессах мыслящее и чувствующее авторское "я" выдвигается на первое место ,как это случается у каждого романтика. На этой основе вырастает единство , сосредоточенность и динамизм всех лермонтовских произведений,их характер исповеди интеллигента 40-ых годов XIX-го века.

Напряженное "я" поэта направляет своё внимание на определенный круг идей ,эмоций ,оценок,которые составляют проблематику его творчества: человек и мир, природа человека и сущность человеческой воли ,идея свободы и исторической необходимости , личность человека и её роль в историческом процессе,проблема самопознания, действия и фатализма,проблема добра и зла как проблема морали,проблема идеала и действительности и т.д.Хотя эти вопросы поставлены на разнообразном материале ,единство и сосредоточенность творчества поэта так явны,что иногда они оставляют впечатление "однострунности",как говорит Д.Е.Максимов. [2]

Именно углублением этого круга идей,эмоций и оценок Лермонтов открыл в русской поэзии горизонт великих философских идей,великих вопросов,волновавших его поколение и последующие поколения.В основном эти идеи и вопросы не отличаются от пушкинских ни своей природой,ни своей глубиной.Дело в том, что,принимая у Лермонтова более социальную окраску и большую интенсивность, выражаясь в более философском поэтическом языке, они заставили В.Г.Белинского и Н.А.Добролюбова увидеть в молодом поэте нового художника рефлектирующего типа. Замечая именно эту характеристику поэзии Лермонтова ,советский исследователь Лидия Гинзбург относит ее к так называемой "поэзии мысли". [3]

II.Проблематика творчества

Страстная и сильная натура поэта ,его беспокойный дух и яркое воображение привлечены выходящими из ряда явлениями.Так, его вдохновляют бурное состояние ,величие и первобытность природы, но и сильная человеческая личность , предельные состояния душевной и умственной жизни. Словом ,его привлекает всё,что дышит жизнью, динамизмом и движением.

Природа созерцаема в её ограниченности и конечности , но и в её вечности и неисчерпаемости. Лермонтов обладает удивительной чуткостью к биению жизни природы, чувством интимной связи и братства с ней.Это чувство неизмеримо интимно сближает его с близким и надзвёздным пространством.Пустынные громады Кавказа

2 Д.Е.максимов,Поэзия Лермонтова ,Москва-Ленинрград,I964,стр.I5
3.см.Л.Гинзбург,О лирике,Москва-Ленинград,I964

(Утро на Кавказе ,1830 г.,люблю я цепи синих гор,1832 г.,Демон, 1841г.),стозвучные голоса природы Грузии(Мцыри,1841г.),высокое звездное небо(Звезда ,1830 г.,Выхожу один я на дорогу,1841 г), необъятная русская степь(Прекрасны ,вы поля земли родной,1831г., Отчизна,1841 г.) говорят поэту о безбрежном величии мира во времени и пространстве, пробуждают в нем чувство давности и бесконечности:

И мысль о вечности,как великан,
Ум человека порождает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами:
(1831-го июня 11 дня,I,стр,195)[4]

Это чувство составляет существенный компонент духовной жизни поэта,определяет его тенденцию к поэтике неизъяснимого,к передаче сознания неясной мечты и воспоминания о прошлом и необъятном.Им поэт совершает настоящее романтическое путешествие в пространство и время, не прибегая к сну или к фантастике.Мечта поэта о природе в малом и бесконечном виде отличается конкретностью,жизненностью,материальностью.

Вероятно,это происходит оттого, что она создана не фантазией,а непосредственным впечатлением от виденного и пережитого.

Впечатления от природы в детстве или ранней юности становятся источником лермонтовского чувства природы,образного выражения его идей.

Так,воспоминания о туче,которая,как черное пятно,неслась по небу,внушает поэту мысль о трагичности судьбы человеческой и составляет основу одного из центральных образов его поэзии(Тучи, Песня Демона-из поэмы Демон),образ тучи:

Темна проходит туча в небесах
И в ней таится пламень роковой.
(1831-го июня 11 дня,I,стр.193)

Горы Кавказа,которые Лермонтов видел в детстве и которые постоянно имел перед глазами во время ссылки на Кавказ(1837-1841), своей белизной и высотой рождают в нём мысль о необъятности мира,о чистоте первобытной жизни и мечты:

4.Здесь и в дальнейшим Лермонтов цитируется по изданию:М.Ю.Лермонтов,Полное собрание сочинений в 4-х томах,Москва-Ленинград, 1948г.

Что на земле прекрасней пирамид
Природы,этих гордых снежных гор?
.....
(...)Ничто не вредно им.
Кто близ небес,тот не сражен земным
(там же,стр.196)

Чувство и мысль рождаются из одного источника сенсориального ощущения мира. Вот почему природа у Лермонтова не служит аллегорией или материалом пейзажных зарисовок,а великой метафорой жизни,смысл которой не в покое и неподвижности,а в движении:

(...)в бурях есть покой.
(Парус,1832 г.,I,стр.306)

Тучи,вода ,молнии ,разноцветность,стозвучность голосов-всё это говорит о неистребимой жажде бытия вселенной.Ей может подчиняться лишь человек,нетронутый цивилизацией.Цельность его натуры, простота и дикость его нравов,незнание включают его в вековую гармонию вселенной,наделят его чуткостью к пониманию души мира (в любви) и его закона правды(во мщении).Жизнерадостные люди Кавказа,которые живут в законе крови и смерти иллюстрируют именно эту идею в творчестве Лермонтова.Образы,которые сопровождают их: красота,танец, кинжал,смерть принимают глубокий символический смысл,при всей естественности и конкретности их изображения.

Но подчиниться лишь законам природы значит принять безропотно состояние рабства перед слепыми силами судьбы и инстинкта, отказаться от свободы сознания. То,что для природы является движением и жизнью,для человека может оказаться смертью.Это второе состояние человека рисуется в образе неподвижного и сонливого Востока(Спор ,1941 г.),где звезды управляют жизнью покорных людей(Валерик ,1840 г.). Вот почему Лермонтов не принимает целиком руссоистическое "учись у природы",а отвечает ему сознанием о том, что законы природы"(...)для нас не годятся с тех пор, как мы выдумали себе свои законы;(Вадим,IУ,стр.211).Путь назад ,к природе закрыт для человека цивилизации,который далеко ушел от нее.Великое расстояние между ними превратило единство человека и вселенной в мечту-миф,которой живут все лермонтовские герои,принадлежащие цивилизации.Приобретши сознание своего "я",они,при всей интенсивно-

сти чувства природы,находятся на пути к этому единству,которое принадлежит желаемому и возможному.Лишь редкими случаями и на очень короткое время,силой мечты и страсти они достигают его (Когда волнуется желтеющая нива,1837 г.,Выхожу один я на дорогу ,1841 г.,Мцыри,1841 г.).

Воспоминание о прошлой гармонии живет еще в жажде любви и ощения с людьми,в предчувствиях и смутных звуках,которые наполняют подсознание лермонтовского героя.Но он принадлежит уже другой реальности,которую сам себе построил силой ума и действия и от которой страдает. Этим человек приобрел только иллюзорную свободу от судьбы,так как новая реальность имеет,в свою очередь,свои законы,от которых он зависит таким же роковым образом.Свобода,в этом случае,состоит в возможности знать и понимать трагизм своего состояния в плане существования.

Отсюда гордость и сила лермонтовского героя,но и его драма."Язва просвещения"(Умирающий гладиатор,1837 г.),"познание и сомнение"(Дума,1838 г.,Демон ,1841 г.)являются причинами трагического разрыва между человеком и природой,которую он перестал понимать,и которой противопоставляет разрушительную силу своего ума и сомнения(Демон,1841г.,Морская царевна,1841 г.).Этот разрыв переходит во внутрь человека ,раздираемого между чувством и умом,природным и общественным. В таком состоянии он сильно чувствует свою обреченность,свою раздвоенность ,как необходимое следствие своего желания свободы.

"Царь познания и свободы "(Демон) гордо отказывается от заранее данных правд,от опоры религии или других сил. Его свободный ум не терпит догмата ни в религии,ни в рационализме.Жизнь-движение,и остановиться на абсолютной правде значит отказаться от самого смысла жизни.

Постоянное критическое отношение поэта к рационалистическим схемам,его вражда к абстрактной умозрительности,к"прекрасным .софизмам"(Журнал,IУ,стр.384) как и отрицание бога,происходят от его уверенности в правде тела и чувств,в праве человека на жизнь"здесь"и "теперь".

Эти лермонтовские мысли отражают дух времени,выраженный в высказываниях Гейне30-х годов о необходимости для человека"права на земное наслаждение" [5],в опровержении Фейербахом в 1841 го-

---

5 Г.Гейне,Сочинения,т.УII,Ленинград,1936,стр.159-160

ду неба во имя земли(Сущность христианства),в формуле "реального гуманизма"К.Маркса.Сущность духа времени -в обращении науки и литературы к общественной сущности человека,к исторической и социальной обусловленности человеческой психологии и поведения,к постановке вопроса права человека на самоопределение.

Путь к этим идеям проходит у Лермонтова через богоборчество,бурный протест против религиозной морали,отрицание догмата бессмертия и утверждение земной ,материальной и духовной жизни человека, сильной,противоречивой человеческой личности.

Противопоставление земного небесному выделяется как самостоятельная философская тема"земли и неба"(Земля и небо, 1831 г.,Демон, Любовь мертвеца ,1841г.).Её развитие осуществляется по линии ответа на вопрос:"как землю нам больше небес не любить?" или страстного утверждения:"люблю мучения земли"(1830 мая 16 числа).

Признавая ненужность и бесплодность всякого человеческого усилия в плане вечности,открывая отсутствие смысла жизни:

и жизнь как посмотришь с холодным вниманьем вокруг
Такая пустая и глупая шутка
(и скушно и грустно,I,стр.46)

Лермонтов принимает их как великое всемирное зло,над которым царит виновник-Бог.С богом он расстается с саркастической Благодарностью ,с утверждением своей свободы "мыслить и страдать"(Я жить хочу !,1832 г.).

По этому пути развивается тема сильной личности,которая противопоставляется вселенной и определенной среде.После Пушкина,который осуществил снижение сильной романтической личности ,Лермонтов опять возвысил её,но уже как противоречивое явление, не имеющее абсолютного значения и проявляющееся не только в характерологическом плане,но и в социальном и национальном. Поэтому,родственный с Байроном в осмыслении и построении героя, поэт в 1832 -ом году устанавливает отличие между собой и великим английским романтиком:

Нет,я не Байрон,я другой
.....
Как он гонимый в мире странник,
Но только с русскою душой.
(Нет,я не Байрон,1832 г.,стр.291)

Можно оказать,что Лермонтов построил образ своего героя не только в философском плане,но и в социальном и историческом. При этом основная модальность подхода к человеку будет глубинный анализ его психологии. В связи с этим в Предисловии к Журналу Печорина он пишет:история души человеческой,хотя бы самой мелкой души едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа."(Герой нашего времени ,стр.54)

Рассматривая сложность и противоречивость суобективного мира человека,поэт раскрывает в нем,как непосредственное данное,волю-источник познания,чувства,действия.

Своей индивидуальной волей человек пытается освободиться от слепой воли судьбы,утвердить себя исторически,жить действительной жизнью.Действительно жить значит для него двигаться к идеалу свободы,любви и совершенства.

В приложении своей воли личность может переступать границы дозволенного и совершать зло против себя и других.Это случается тогда, когда её движение к свободе и любви совершается во имя самого своя. Этого предела достигают эгоцентрические,демонические лермонтовские герои(Демон,Арбенин,Печорин),которые тяготятся своей разрушительной энергией,неограниченной волей. В них Лермонтов изобразил"болезнь века",перевес духовного развития над чувственным,то состояние,при котором жизнь,неисчерпанная годами,исчерпывается гордой мыслью.Зло,совершаемое такими героями,является и проявлением их силы и гордости,и ответом на бессилие добра. Поэтому,осуждая эгоцентризм и индивидуализм такой личности,поэт отличает в ней высокую нравственность,стремление к совершенству и желание блаженства. Это позволяет ему установить грань между высоким злом демонических героев и низким злом человеческих пороков,диалектически соотнести высокое зло и добро,как два близких,происходящих из одного источника,явления.

Естественные силы ,присущие такой сильной личности, как и внеличные силы,исходящие из самого устройства вселенной,образуют ту сферу обреченности и трагизма,в которой постоянно вращается демонический герой.При этом зло ,совершаемое им, оказывается не результатом сознательного злодейства,а самого устройства жизни,неизбежности. Здесь Лермонтов встречается с Гоголем в почти одинаковом понимании иронии неизбежности ,в изображении страданий человеческой личности,вызываемых не её деяниями,а самим

её существованием .Оба писателя прибегают к трагической иронии, в которой оперирует диалектика небесного и"судьбы" и человеческой природы.

Индивидуализм и одиночество сильной личности вырастают не только на основе положительных норм,высоких моральных и познавательных идеалов,но и на основе исторических и общественных требований.

Знание и чувство, максимальная сосредоточенность всех сил к одной цели бесполезны и"растрачены в пустыне",если они не окрашивают исторический и общественный поступок.Вынужденному антигуманизму демонических личностей ,их ледяному анализу и"холодному вниманию"противопоставляется гуманизм действия -подвига за дело общее и историческое.При этом личность относится не к абстрактному миру, а к определённой реальности,сущность которой состоит в духовном и социальном рабстве.Она противопоставляется миру в гордости своего знания и исключительности,но и в сознании того,что она представляет собой дух времени,предвещает своим делом дальнейшее историческое развитие:

(...)и Он явился с строгим взором
.....
и признан за вождя всеобщим приговором
И ваша жизнь сошлася в Нем.

(Последнее новоселье,1841г.,стр.74)

Образ Вождя-Наполеона(Наполеон ,1829г.,Наполеон(Дума),1830 г.,Эпитафия Наполеона,1830 г.,Воздушный корабль ,1840 г.)иллюстрирует идею жертвы индивидуальной жизни или полного одиночества при служении общей необходимости:

и вы окрепли вновь в тени его державы
.....
Один-Он был везде,холодный,неизменный.

(Последнее новоселье,1841,стр.74)

но и идею героизма человека в спокойном принятии своей ненужности и смерти. Подчиняясь необходимости исторического момента,отказываясь от вечности для "божественного мига" в действии,человек приобретает настоящую свободу и достоинство не только для себя,но и для других:

и мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могущества и славы

Которой вас он одевал
(цит.стих.стр.74)

В этом и заключается настоящий героизм,признанный поэтом как необходимый и органический компонент человеческой жизни.

Одной из ярких форм проявления этого героизма является и социальный протест,бунт против установленного порядка.Социальная реальность крепостнической России начала XIX-го века,картины бедствия и несчастья народа внушили Лермонтову идею о восстании,как об исторической необходимости. Мотивы декабризма(Памяти Одоевского,1839 г.),Новгорода(Новгород,1830 г.,Песнь барда, 1830 г.,Приветствую тебя,воинственных славян,1832 г.,Последний сын вольности),крестьянского восстания (Вадим ,1832 г.),будущей революции(Предсказание ,1830г.) развиваются по линии утверждения идеала свободы от"рабства и цепей"(Жалобы турка,1829г.).

При этом поэт отстаивает идею подвига -счастья,принадлежащего не только сильным личностям,но и обыкновенным людям. Считая,что в каждом человеке есть"искра геройства",он воспевает и героизм в простоте и совершенной преданности"счастию ближнего" (Странный человек) людей из народа.

В народе ,в его песнях Лермонтов искал прежде всего героическое.В таком ключе развивается тема России-великана,формировался образ бунтовщика из народа или певца-гражданина (Вадим, Последний сын вольности,Песнь барда,1830 г.).

В воспевании дела народа или человека из народа поэт раскрывает глубокие земные истоки героизма,заключенные в любви к жизни и стране,в простоте(Бородино,1837 г.,Валерик ,1840,Родина,1841 г.,Максим максимыч-Герой нашего времени).По этой линии развивается в творчестве Лермонтова образ простого человека внешне ничем не отличающегося от себе подобных,но выявляющего своё внутреннее величие в решающие моменты(солдатка в Вадиме,борцы Бородина).От этого только шаг к утверждению ,что в обыкновенном явлении человеческого бытия таится искра геройства:

Взгляни:перед тоооой играючи идёт
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
(Не верь себе,1839,1,стр.36-37)

К человеческому действию -подвигу относится и поэтический труд.Начальный и конечный пункт его-это жизнь,необходимость для художника активно вторгаться в неё.

В стихотворении Журналист,читатель и писатель,1840г. Лермонтов раскрывает два вида вдохновенного труда,характерных для него самого.Один из них состоит в создании мечты -идеала и раскрытии безграничных просторов красоты и совершенства:

Мир мечтою благородной
Пред ним очищен и омыт
(1,стр.55)

Другой ,"сердитой совестью"и "неудержимым гневом",подчиняет неумолимому обличению "болезнь века","приличьем стянутый порок".

Нежный и безудержный мечтатель постоянно сопровождается строгим и смелым судьёй,трибуном и общественным деятелем.

Сама тенденция изолирования гения- мечтателя от обыкновенного ,утверждение титанизма в одиночестве и страдании(К гению,1829 г.,Незабудка,1830 г.,Одиночество,1830 г.,К***,1831 г., Светись,светись,далекая звезда ,1830 г.,Мой Демон ,1829 г.)выражает социальную направленность поэтического дела ,его антимещанство:

Меня спасало вдохновенье
От мелочных сует
(Как в ночь звезды падучей пламень,1832г,стр.284)

Своим вдохновением-действием поэт противопоставляется инертной толпе,ее рабскому повиновению привычке и"тяготению жизни".В бездействии мера истинности теряется,отличие зла и добра стирается(Дума,1838 г.).Поэтому жизнь в пустоте и фальши ничтожна и порочна. Чистота и сила духа художника обязывают его к обличению мерзкости и ничтожности жизни,к созданию "чистых учений правды"(Пророк,1841 г.),к постановке проклятых вопросов,от которых пробуждалось сознание людей:

Мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы
(Поэт,1840,стр.34)

Обличая фальшь жизни блестящего светского общества,Лермонтов разработал образ маскарада-жизни(Булевар,1830 г.,Маскарад, 1835-1836 гг.,1-ое января,1840 г.)Это чувство маскарада жизни рождает у него "пророческую тоску",переведенную в "железный стих, облитый горечью и злостью"(1-ое января).

Идея высокого общественного служения искусства делу борьбы и мщения во многом созвучна с декабристской концепцией о назначении искусства и поэта ,с пушкинским призывом:"глаголом жги сердца людей".В контексте нового лермонтовского понимания отношения между "я" и "они" эта идея немного усложняется.

Если в начале творческой деятельности поэта "я" и "они" противопоставлялись как две взаимоотрицающие категории-сильная личность и толпа-,то к 1838 -му году (Дума)"я"и "они" сливаются в "мы","наше поколение",исторически определенное признаками "бесплодного познания","бездействия" и"сомнения":

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властию-презренные рабы
(Дума,1,стр.32)

Здесь сказывается сознание поэта принадлежности к историческому периоду,который через"мы" противопоставляется другому, более действенному. Из этого сознания вытекает высмеивание замкнутости ложноромантического поэта в самом себе,состояния его "надмирности",как неощущения связи с сущностью жизни(Не верь себе ,1839 г.),которая более ясно выражена в простом бытии.Перевес жизни над искусством,иначе говоря,общего над личным,это одна из основных лермонтовских идей ,равноправных идее о долге художника посвятить себя реальности,которую он знает лучше всех(Пророк,1841г) Сознание своего долга и ответственности перед отвергающими его людьми ведет поэта к признанию общественной значимости личного элемента его поэзии при полном одиночестве среди людей(Три пальмы ,1839 г.,Пророк),но и при сближении его с человеком из народа, с крестьянской Россией.(Родина).

III.Поэтические структуры

Исследователи делят художественную деятельность Лермонтова на два периода:1)юношеский период(1828-1836 гг.) и2)зрелый период(1837-1841 гг.),хотя признаются,что в юношеские годы поэт

создал такие поэтические шедевры,как Нищий ,I830 г.,Желание ,I83I г., Чаша жизни,I83I г.,Ангел,I83I г.,Стансы,I83I г.,Парус,I832г., маскарад,I835 г.

В отличие от Пушкина,который подходил к разным жанрам постепенно,в гармонической и ясной эволюции,Лермонтов одновременно испытывает своё перо и в лирике,и в драматургии,и в прозе,лихорадочно переходя от одного опыта к другому.Еще в I832-I836 годы он пытается раскинуть шире свою творческую работу,опираясь ,в основном,на пушкинские достижения в лирике,драматургии и прозе, как и на творчество других писателей ,среди которых напоминаем Шиллера(Разбойники),Байрона(Ларра,Корсар ,Дон Жуан),Бальзака (Человеческая комедия).Он пробует разные формы и жанры:поэму(Литвинка ,I829 г.,Исповедь,I829 г.,Авраам ,I83I г.,Измаил-Бей,I832, Хаджи-Абрек,I833-I834 гг.,Боярин Орша,I835 -I836 гг.),прозу(Вадим,I833-I834 гг.,Княгиня Лиговская ,I836 г.),драму(Испанцы,I830г. Люди и страсти,I830 г.,Странный человек ,I83I г.,Маскарад,I835 г., Два брата,I836 г.).Это настоящая лаборатория,в которой ,накоплением целого арсенала художественных средств,переплавкой старых форм в новые,разработкой основных принципов построения героя,его психологической мотивировки,подготовляется зрелый роман Герой нашего времени ,поэмы Мцыри и Демон.

В эти годы Лермонтов пробует и ряд лирических форм-стансы, мадригалы,эпитафии,сатиры, диалоги, песни, романсы,баллады-,в пределах которых осуществляет несколько вариаций.В этих вариациях отражается работа поэта в области обновления старых ритмических , строфических и интонационных структур и внесения новых,смешения форм и жанров, установления новых принципов поэтического синтаксиса.

Двойственность структуры мышления и чувствительности поэта, его тяга к мечте-идеалу и к земле"гнезду разврата,безумства и печали",утверждение им великой силы мечты,но и великой правды реальности определяет движение его поэзии к особым ритмико-интонационным структурам,ее жанровые особенности. Они же сказываются и в движении от единодержавия героя- мечтателя и бунтаря первого периода к многоголосию и несомкнутости правд множества героев,в развитии реалистических основ метода автора стихотворений II-го периода,поэм Сашка,I839 г.,Сказка для детей,I84I г. и романа Герой нашего времени.

I.Лирика

Лермонтов принадлежит эпохе,которая должна была решить борьбу стиха с прозой,осуществить снижение поэтического стиля и высоких лирических жанров,создать новые поэтические формы,соответствующие новому движению мысли и чувства.Своим творчеством Пушкин решил эти вопросы вместе с писателями своего поколения:П.А. Вяземским,Е.А.Баратынским, И.И.Козловым,Д.В.Веневитиновым.После смерти Пушкина Лермонтов и Гоголь,в новых условиях и каждый по-своему, продолжали работу Пушкина в направлении обновления русской литературы на основе принципов национальности, историзма и универсализма. В области лирики работа Лермонтова- великолепного гармонизатора и инструментатора [6] является существенной.

Определительным для этой работы является идея поэта о перенесении центра тяжести с вопроса о подражательности искусства на вопрос об его эмоциональном воздействии. В силу этого понимания у него уменьшается интерес к тем формальным проблемам (стиль,жанр),которые волновали поколение декабристов и возрастает внимание к усилению выразительной энергии стиха,к приданию поэзии эмоционально- личностного характера. При этом жанр становится как и у Пушкина, неустойчивым,предельно свободным,а эмоциональные формулы,поэтическое выражение приобретают необычайную силу и остроту.

Стремление к передаче процесса мысли и чувства в их динамике ,к записи душевных бурь и мучительных поисков мысли мотивируют отказ Лермонтова от рассудочно-философского стиля Баратынского или Веневитинова,от пушкинской органической конструктивности,при которой материал и композиция,взаимовлияя друг на друга ,образуют форму,и обращение его к мелодичности Жуковского,к поэтическому принципу полифонии.[7]

Сущность этого принципа состоит в реализации внутренней связи мотивов или сюжетных линий при ослаблении логической связи словесных и фразовых сочетаний,при сосредоточивании внимания на использовании и расположении заранее сложившихся экспрессивных

---

6 см.Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха,Пб.1922;Лермонтов.Опыт историко -литературной оценки,Ленинград,1924,того же автора;С.Н.Дурылин,Как работал Лермонтов,Москва,1934г.

7 см.Д.Секе,"Музыкальность"структуры стихотворения Лермонтова , "Studia Slavica",tomus XlY,fasciculi 1-4,Budapest,1968

формул,при введении эмфатической интонации и развитии длинных музыкальных периодов.Основное полифоническое лирическое движение обеспечено корреляцией и борьбой двух отношений поэта к миру:утверждения и отрицания.

Лермонтовский лиризм выражается непосредственно , от первого лица или объективируется. Выражение лиризма от первого лица преобладает в I-ый период деятельности поэта ,но оно сохраняется и во второй период.Оно превращает юношескую лирику в патетическую исповедь, создает особое лирическое"я",которое "на весь мир смотрит с точки зрения своей судьбы и судьбу свою делает мировой проблемой".[8]

Лиризм от первого лица организуется в формы,которые Л.Гальди объединяет под названием "внутреннего монолога":[9] монолог(Нет,я не Байрон,I832 г.,Русская мелодия ,I829 г.,Стансы ,I830 г.),обращение к лицу(послание),к любимой,к природе или к предметам(Не привлекай меня красой,I829 г.,Разлука ,I830 г.,Благодарю ,,I83I г.).В таких формах выражается переживание в собственном смысле слова ,а также более или менее длительное и сложное психическое состояние ,которое служит поводом к размышлениям и философским обобщениям(I83I -го июня II дня).

В зрелой лирике "я" перемещается в другие лица или в предметы,от имени которых говорится или о которых повествуется.В них сосредоточены глубокая авторская эмоциональность и предметная объективность(Узник ,I837г.,Сосед,I837 г.,Бородино, I837 г.,Три пальмы,I839 г.,Спор,I84I г.,Завещание,I840 г.).

Это особая форма объективирования авторского "я",которая ведет к лирическим повествовательным формам (Русалка,I836г., Дары Терека ,I839 г.,Пленный рыцарь,I840 г.,Тамара,I84I г.,Пророк,I84I г.) и через которую завершаются первоначальные замыслы лирических поэм Мцыри и Демон ,прозаические опыты юности.

Как уже было сказано, у Лермонтова жанры весьма неустойчивы и свободны;одно стихотворение может иметь одновременно признаки романса,медитации и элегии или элегии и сатиры.Поэтому для рассмотрения лермонтовской лирики мы прибегаем,в первую очередь, к ритмико-интонационным структурам,которые объединяют в се-

---

8 Б.Эйхенбаум,Лермонтов.Опыт историко-литературной оценки ,Ленинград,I924,стр.6I

9. Л.Гальди,Александринский стих Лермонтова , "Studia Slavica; tomus XIX,fasciculi 1-4,Budapest,1968

бе разнообразные лирические формы и роды.

Вообще лирика Лермонтова развивается по трем ритмико-интонационным структурам:

А)Напевной или романсно-песенной

Б)Декламационно-ораторской

В)Разговорной

А.Напевные или романсно-песенные структуры

К напевной структуре тяготеет лирика неясных душевных состояний,раздвоенности сознания и чувства, лирика любви и воспоминания.Напевная структура возникает в результате взаимодействия и единстве разнообразных и сложных поэтических приемов,среди которых доминантой является установка на песенную интонацию,на музыкальность фраз и ритмики.Подбор слов и их соединение не происходит по принципу логически-вещественных связей понятий,а в соответствии с доминирующим музыкальным и эмоциональным настроением целого.

Ритмическая и интонационная тенденция подчиняет себе не только семантику ,но и синтаксис,наделяя их богатым смыслом,поэтическим подтекстом,великой силой суггестивности.

Напевной структурой отличаются романсы,песни,баллады,лирические повествования.Подход поэта к формам песни и баллады основывается на литературной и фольклорной традиции.В начале Лермонтов заимствует из этих источников образы,мотивы,приемы,на основе которых позже строит свои формы,свою поэтику.

Знакомство Лермонтова с романсно-песенной и балладной лирикой Жуковского,Байрона,Шиллера ,как и знание напевного звучания русской народной песни,позволяет ему прибегать к разнообразным ритмическим опытам,создавать ,на основе инерции ритма,особую мелодику,которую Б.Эйхенбаум назвал"отраженной мелодикой"[Iu].

В первые годы своей деятельности поэт ясно отмечает установку на напевную интонацию такими заглавиями:Песня,I829 г.,Романс ,I829 г.,Грузинская песня ,I829 г.,Еврейская мелодия,I830г.

В романсе и песне ритмико- интонационные фразы и строфы сливаются в едином динамическом музыкальном движении.Это движение создается разными приемами:повторением строк или целых строф (Романс,I829 г.,Кавказ,I830 г.,Благодарю,I830 г.) :

IOБ.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха ,Пб.I922,стр.

Благодарю!..Вчера мое признанье
И стих мой ты оез смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю!

В другом краю ты некогда пленяла,
Твой чудный взор и острота речеи
Останутся навек в души моей,
Но не хочу,чтоы ты мне сказала:
Благодарю !

(I,стр.I74)

строением строфы из стихов разного размера(Iрузинская песня, I829 г.,Воля,I83I г.,Песня,I83I г.):

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;
Случилось раз:
Из черных глаз
Алмаз любви,печали сын ,
Скатился:
Ах!ею старый армянин
Гордился:..

(Iрузинская песня,I,стр.I24)

повторением начального стиха стихотворения в его конце(Могила бойца,I830 г.):

Он спит последним сном давно,
Он спит последним сном,
Над ним бугор насыпан оыл,
Зеленый дерн кругом.
.....
Хотя певец земли родной
Не раз уж пел оо нем,
Но песнь-все песнь;а жизнь-все жизнь!
Он спит последним сном:

(I,стр.I85-I86)

повторением одной рифмы в трёх стихах каждой строфы(Ты идёшь на поле битвы,I832 г.):

Ты идёшь на поле оитвы,
Но услышь мои молитвы,
Вспомни обо мне.

Если друг тебя обманет,
Если сердце жить устанет,
И душа тебя увянет,

В дальней стороне
Вспомни обо мне.
(I,стр.291)

Романсно -песенные стихотворения могут иметь:
I)контрастную композицию,состоящую в сопоставлении образов и мотивов по принципу контраста,как например:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился ,жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода ,зноя и горя;
И вот наконец докатился до Черного моря.

У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер,зеленые ветви лаская;
(Дубовый листок,1841 ,I,стр.92)

2)компаративную композицию,основанную на сравнении или параллелизме(Волны и люди,1831 г.,Звезда ,1830-1831 гг.):

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим.
(Волны и люди,стр.252)

При компаративной композиции первая часть сравнения является основной,а вторая часть служит выяснением к ней.иногда вторая часть опускается,включаясь в первую.Этим путём получаются лирические пейзажи или аллегории,великие метафоры-символы:утёс, парус,листок, тучи .Особым видом компаративной композиции является композиция на основе психологического параллелизма фольклорного типа(Песня,1831 г.)и композиция по принципу контрапункта(Сон, 1841 г.,Они любили друг друга,1841 г.).

Используя материал романтической баллады и фольклора (тематику, изобразительные средства,мелодические приемы),Лермонтов создал новые формы сюжетного романса и балладной лирики(по Б.Эйхенбауму,лиро-эпические формы),в которых эпический элемент (повествование и описание)организуется по законам лирики.В балладной лирике картины и образы создаются на основе народных и библейско- рыцарских легенд,иносказаний и мифов.Они воплощают

своеобразную концепцию антропоморфического мира,отраженного символически и аллегорически.

Символизм балладных форм создается присутствием фантастических и условных образов(русалка,морская царевна,дева на скале,ангел),аллегорического сюжета, подходом к песенным мелодическим приемам,к отвлеченным напевам трёхдольных размеров(анапеста и амфибрахия) [II],которые отличаются музыкальной монотонией.

Плавность ритмического движения анапеста и амфибрахия, сочетаемая с плавностью интонационного движения,создает музыкальную структуру,не зависящую целиком ни от смысла слов,ни от синтаксиса.Параллелизм ритма и интонации,подчеркнутый "диподийностью" стиха и внутренними рифмами подчиняет себе синтаксис и смысл слов:

Русалка плыла/по реке голубой
Озаряема/полной луной ;

(Русалка,1836,I,стр.10)

Понижение и повышение интонации на определенных слогах и в положенное время осъединяют строки в нисходяще-восходящее движение, которое ослабевает логическую связь фраз.Подчинительные связи , которые обременили бы плавное течение музыкального потока,опускаются и сохраняется сцепление фраз и слов при помощи эмфатического"и":

И шумя и крутясь колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка-и звук её слов
Долетал до крутых берегов.

(Русалка,стр.10)

Сюжетный романс или лирическая новелла отказывается от условного и фантастического образа и строится на основе конкретного материала,о котором повествуется или который описывается.Композиция этой лирической формы отличается параллельным изображением движущегося во времени объективного мира и развития переживаний лирического"я"(Сосед,1837 г.,Соседка,1840 г.,Свидание,1841),как в примере:

Я жду.В недоумении
Напрасно бродит взор:
Кинжалом в нетерпении
Изрезал я ковер;
Я жду с тоской бесплодною

II см.Д.Г.Гинцбург,О русском стихосложении,Пг.,1915,стр.132

Мне грустно,тяжело...
Вот сыростью холодною
С востока понесло,
Краснеют за туманами
Седых вершин зубцы,
Выходят с караванами
из города купцы...
(Свиданье,стр.91)

Ритмические и стихотворные опыты Лермонтова в области романсно-песенной и балладной лирики по линии Жуковского и Пушкина предвещают самые смелые стихотворные эксперименты символистов конца XIX-го века ,выявляют в нем одного из самых музыкальных поэтов русской литературы. I2

Б.Декламационно-ораторские структуры

По декламационно -ораторской линии развивается у Лермонтова поэзия интеллектуального героизма,гражданского протеста и обличения и поэзия героического подвига.

В юности поэта эта поэзия облекалась в философский монолог-медитацию(Монолог,I829г.,Ответ,I829 г.,Ночь I,I830 г., Ночь II,I830 г.),в послание(Жалобы турка,I829 г.,К другу,I829г.) или в романтическую аллегорию(Мой демон,I829 г.,Гроза,I830 г., Челнок,I830)и сатиру(Бульвар,I830 г.,Пир Асмодея,I830 г.).В ней проблемы человека и общества ,социального зла и его обличения поставлены в общем ,психологическом плане без указания на их реальные источники.

Начиная с I837 года,а именно со стихотворения Смерть поэта, написанного по случаю смерти Пушкина,сатирические и обличительные тенденции поэта получают реальную опору в изображении реакционных сил николаевской России:

...немытая Россия
Страна рабов,страна господ
(Прощай,немытая Россия,I840,стр.)

I2 Смотрите об этом вопросе:Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха,Пб.I922;В.Жирмунский,Композиция лирических стихотворений, Пб.I92I;и.Н.Розанов,Лермонтов-мастер стиха,Москва, I94I;Л.Гроссман,Стиховедческая школа Лермонтова,Лит.насл.москва,I948,т.II

светской бездушной жизни "маскарада".

Душевные и умственные опыты поэта, реально-исторические вопросы общественной жизни и гражданского поведения становятся материалом зрелых форм грждансконй поэзии-ораторского повествования и думы,которые заменяют прямой лирический монолог или традиционную сатиру(Умирающий гладиатор,1837 г.,Смерть поэта, 1837г., Дума,1838 г., Поэт,1838г.,Не верь себе,1838 г.,1-ое января 1840г., и скушно и грустно,1840 г.).

Продолжая сатирическую линию в развитии мировой литературы,обличительные стихотворения Лермонтова не являются сатирами в традиционном смысле слова.Так как в них поэт выступает не только носителем негодования или отрицания,но и многочисленных человеческих чувств,они нарушают жанровые признаки сатиры,приобретая признаки сатиры,медитации и элегии одновременно.

Для энергичного и напряженного развития своей мысли или своего чувства поэт прибегает к емким и свободным композиционным приемам,к особым ритмическим ,интонационным и словесным структурам .Типичным композиционным приемом для декламационно-ораторской лирики является динамическое развитие стихотворения по линии идеи,страсти,а не детализации одного лирического состояния.

Придерживаясь идеи или эмоции,высказанной в лирическом зачине,поэт развивает стихотворение большими речевыми периодами, которые вмещают общие сентенции,афоризмы или распространенные метафоры.Это развитие не протекает плавно как в романсно-песенной и балладной лирике,а с урывками,с резкой интенсификацией тона,выдвигающей на первый план определенные стиховые формулы,самостоятельные в своем смысловом воздействии:

Вы жадною толпой стоящие у трона,
Свободы ,Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда-всё молчи!..
(Смерть поэта,1837 г.,стр.20)

Быстрая смена речевого тона совершается переходом от повествования к риторическим вопросам и восклицаниям,к патетическим обращениям и повторениям,к резким контрастным сопоставлениям:

Напрасно-жалкий раб,-он пал,как зверь лесной,
Бесчувственной толпыминутною забавой...
Прости,развратный Рим,-прости,о край родной...
.....
Не так ли ты,о европейский мир
(Умирающий гладиатор,1837,стр.10)

Резкий переход от мотива к мотиву-смерть гладиатора и развратный мир(Умирающий гладиатор),смерть поэта и светское общество(Смерть поэта),оездействие поколения и действие потомка, судьи и гражданина(Дума)-определяет смешение эпической и оратор-ской речи,основанной на словах философского и общественно-полити-ческого содержания.На этом фоне напряженной экспрессивностью отли-чаются оценочные эпитеты:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без оорьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны
И перед властию-презренные рабы.
(Дума,1838 г.,стр.32)

Выразительный эффект получается тонкой игрой романти-ческими"поэтизмами"и "прозаизмами".Снижающие моменты в лексике(ис-пользование "прозаизмов") связываются именно с эмоциональным нара-станием интонации,со все оолее крепнущими нотами осуждения.Словом, они определяют один вид проявления лермонтовской иронии:

Мечты поэзии,создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят ;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства-
Зарытый скупостью и бесполезный клад
(Дума,стр.32)

Источник иронии Лермонтова находится в чувстве социального отчая-ния,которое одновременно определено утверждением идеала и отрица-нием реальности.Обличительная страсть,негодование и сарказм посто-янно сочетаются с"пророческой тоскою"(Не смейся над моей пророче-ской тоскою,1837г.),сливающей в себе критикующее"я" и предмет кри-тики:

И прах наш ,с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою оманутого сына
Над промотавшимся отцом
(Дума,стр.33)

Прерывистое,неожиданное движение мысли и чувства от утверждения к отрицанию и ооратно,нагромождение целого ряда поэтических доказательств и мыслей требуют особого ритма,особой стиховой и строфической структуры.В силу этой необходимости Лермонтов нарушает классическую схему ямбического и александринского стиха,создает жесткий и неровный стих,который он сам называет "железным стихом".

Это нарушение происходит внесением в некоторые стихи пауз и ударений в самом начале стиха ,не в положенное ,по законам александрийского стиха,место.Такие стихи отличаются среди остальных, классически построенных,своей энергией и носят на себе основную смысловую и эмоциональную нагрузку стихотворения:

Погиб поэт!-невольник чести-
Пал/оклеветанный молвой
(Смерть поэта)

или

О,как мне хочется смутить веселость их
(Первое января)

В Жалобах турка ритмически почти монотонные александрийские стихи превращаются в настоящие "железные стихи" построением ударных наречий где и там в начале стихов:

Там рано жизнь тяжка бывает для людей ,
Там за утехами несется укоризна,
Там стонет человек от рабства и цепей!..
(стр.I2I)

Экспрессивность этих"gestes verbaux"[13],как их называет Л.Гальди ,подчеркнута и использованием мужских рифм:

Погиб поэт!-невольник чести-
Пал оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой.
(Смерть поэта,стр.I7)

В.Разговорные структуры

Если в декламационно-ораторской лирике действительность воспринималась в аспектах ,которые побуждали критическое отношение поэта с позиций гражданских и социальных идеалов,то в лирике,ориентируемой на разговорную интонацию,она проявляется в её житейской простоте и бессознательном героизме.

I3 L.Gšldi,Contributions à l'étude du vers Iambique de Lermontov.
" "Studia Slavica",tômus X,fasciculi 1-2,1964,стр.175

Поиход поэта к"живой жизни" привлекает в его поле зрения образ человека из народа.

Еще в Соседе и Соседке ,Умирающем гладиаторе этот образ принимает контур,сохраняя еще многое от лирического"я"автора. Внесение этого образа решалось здесь привлечением фольклорного песенного материала или в пределах традиционной поэтической речи.

По мере развития поэта сближение лирического героя его прежней лирики с человеком,связанным с народной почвой,идет до полного их отождествления,обуславливая процесс,который Д.Е.Максимов определяет выражением"демократизация лирического"я"".[14] Этот процесс идет по линии усвоения лирическим героем народного миропонимания или по линии распространения на героя из народа психологического комплекса,присущего лермонтовскому герою.Так рождается сложный образ нового героя,который сосредоточивает в себе черты интеллектуального героя лирики 30-х годов и черты целостного,непосредственно связанного с обыденностью, героя из народа.

Сущность характера такого героя,особенности реальности,которая его породила, раскрываются через изображение одного повествовательного момента:бородинское сражение(Бородино,1837г.), предсмертные слова бойца(Завещание ,1840 г.),письмо о сражении (Валерик).

Элемент ,организующий эпический материал (повествование о каком-то событии) в лирическую структуру ,это конкретное чувство ,вызываемое вполне конкретным положением: неверие в любовь девушки(Завещание),бессмыслие кровавых действий в сражении при Валерике(Валерик),ничтожность нынешнего поколения перед бойцами Бородина(Бородино).В основном,это чувство скорби с разными своими оттенками,окрашенное мужеством,скепсисом или легкой иронией народного типа:

...Да что?моей судьбой
Сказать по правду ,очень
Никто не озабочен...
(Завещание,стр.69)

В обыденной жизни и в простом человеке Лермонтов видел высокую поэзию и правду.Эту правду и поэзию он перевел на язык,который отличается верностью прозаической действительности,просто-

---

14 Д.Е.Максимов,Поэзия Лермонтова,Москва-Ленинград,1964,стр.158

той и естественностью.Он внес в поэзию прозаическую интонацию, ослабил ритмическое движение и этим вышел за жанровые пределы лирики.Ритмика и интонация этой поэзии напоминают о ритмической и интонационной свободе описательной прозы,как в примере:

...На шинели,
Спиною к дереву,лежал
Их капитан.Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки;кровь его чуть-чуть
Сочилась.

(Валерик,стр.67)

В этом случае поэзия не создается музыкальными приемами , игрой звуков и ритмов, она заключена в самой реальности, которая является её предметом.

Композиционные приёмы спокойного повествования или поэтического диалога позволяют этой поэзии свободно проявить себя в своем скромном и чистом виде без явной примеси авторской оптики. Отсюда повышение зрительной выразительности , наличие движущейся предметной действительности, предметных образов. Это определяет и движение от многотемности и многочисленности эмоциональных мелодических поворотов юношеской лирики к пластическому простому построению лирики последних лет.

Подходом к проблематике народа и простого человека, стремлением к установлению"единства сознания простого человека и высокого интеллектуального героя - носителя критического сознания" [15] Лермонтов подготовил проблематику творчества Некрасова и Л. Толстого , наметил возможности её художественного решения.

2.Эпика

А)Поэма

Чувствуя необходимость более широкого охвата материала действительности ,Лермонтов ,еще в первые годы своей литературной деятельности,обратился к жанру поэмы и не расставался с ним

15 Д.Е. Максимов, Поэзия Лермонтова, стр. 176.

до конца своей жизни. Завершением этой долголетней работы являются поэмы Демон и Мцыри-вершины русской романтической поэмы. Демон и Мцыри вобрали в себя все завоевания лирики, особенно лирики героического и философского содержания, с которой связываются по линии тематики, героя и образной структуры.

По типу героя и материала Демон и Мцыри относятся к философско-символической поэме.[16] Этот тип поэмы отличается стремлением уловить явления общественной и духовной жизни эпохи, их воплощения в форму наиболее обобщенную и символическую. В построении образной системы этих поэм Лермонтов прибегает к традиционной символике (демон, ад, рай, ангел), к преданиям и легендам, к пантеистическим представлениям мира. Так, Демон строится на основе материала кавказской легенды о злом духе и о царице Тамаре, который переводится в традиционные романтические образы, Мцыри-на основе предания о монахе и народного пантеистического видения мира.

Проблематика Мцыри и Демона -это трагическая неустроенность мира, нравственная необходимость восстания перед ней, несовместимость существующих общественных и моральных норм с высокой идеей человеческого счастья и свободы.

Герои этих поэм выступают как герои подлинно трагические при общей их сущности: гордая независимость духа, высокие идеалы, романтическая ненависть к пошлости жизни в несвободе и рабской покорности судьбе, желание блаженства и земного счастья среди людей, стремление прорваться познанием и любовью (Демон) или действием-подвигом (мцыри) к иным формам жизни.

Демон воплощает героя-индивидуалиста, трагического и великого в своем одиночестве и гордой вражде с небом, своим неверием в соизмеримость высоких идеалов с миром, который он отрицает.

Мцыри-герой, который страдает и бунтует против жизни в тюрьме-монастыре, который отрицает только зло несвободы во имя жизни в краю родном, среди природы.

В своем отрицающем отношении Демона к великому (вселенной) и малому (миру людей) миру таится безнадежность его бунта,

---

16 см. М.Г.Неупокоева, Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века, Москва, 1971

зло,которое он наносит Тамаре,через любовь которой хочет избавиться от одиночества и скуки,восстановить гармонию с миром. В его положении между землей и небом ,вне времени и пространства заключена причина неизбежного внутреннего возмездия,выраженного ясно в конце поэмы:

...вновь остался он ,надменный,
Один,как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..
(Демон,II,стр.166)

История Демона и Тамары-сюжет поэмы,но и призма,сквозь которую раскрываются духовные проблемы эпохи,перипетии общего движения истории и времени.Психологическое частное героев,их духовные искания принимают общечеловеческое ,символическое звучание.Переход частного в общее,человеческого в общечеловеческое происходит в системе сложной,универсальной философско-символической и конкретно-предметной соразмерности(картины необозримой вселенной,вечного движения миров во времени и пространстве;картины природы Грузии,образы Тамары,жениха,сцены танца и похорон).

В Мцыри титанические страсти и помыслы героической личности переведены на язык человеческих страданий ,надежд и боренний духа. На фоне мифотворческого видения мира все это приобретает символическую глубину и многомерность.

И в Демоне,и в Мцыри поэт сохраняет свою внутреннюю свободу по отношению к героям.Но при всей независимости их сюжетного бытия,Демон и Мцыри не оторваны целиком от личности поэта. В них чувствуется еще тревожная и настойчивая мысль,страстная жажда свободы и счастья самого поэта.Поэтому при всей их эпической структуры поэмы Демон и Мцыри глубоко лиричны.

Б)Проза

Первый роман Лермонтова Вадим (1833-1834гг.)на тему о пугачевском восстании еще тесно связан с лирикой и с поэмами,которые оставили на него отпечаток стиховых приемов.Второй,неоконченный роман Княгиня Лиговская (1836 г.)-повесть из современной жизни -резко порывает с"поэтической прозой" Вадима ,направляясь к бытовому и психологическому роману. В этом романе впервые появляется образ Печорина,разрабатываются принципы реалистического изображения среды и осуществления реалистической точ-

ности пропорций.

В 1838 году,не окончив Княгиню Лиговскую ,Лермонтов начинает писать цикл повестей,которые в 1841 году появляются под общим заглавием Герой нашего времени. С первого появления Героя Белинский оценил его как великое достижение русского романа по пути психологического и социального реализма,усовершенствования повествовательной техники .

В этом романе Лермонтов проявляет себя как зрелый,вполне оформленный прозаик. Его созревание происходило на фоне теоретических споров вокруг повествовательной формы и жанра,которые велись в русской литературе 30-40-ых гг.XIX-го века и в созвучии с широкой ориентацией европейской литературы к жанру романа и повести.Опыты А.де Мюссе(исповедь сына века)и Г. де Бальзака (ряд романов,входящих потом в Человеческую комедию) помогли Лермонтову развернуть свой собственный замысел на основе новых средств изображения среды,отношения героя и среды,взаимопроникновения описательного и повествовательного момента.Пушкинский и гоголевский опыт в прозе также входит составной частью в тот комплекс литературных явлений,который способствовал появлению Героя нашего времени.

Роман состоит из пяти новелл:Бэла,Максим Максимыч,Тамань, Княжна Мери,Фаталист,расположенных не по принципу последовательности событий,а по принципу параллелизма или контраста.разных моментов фабулы. Циклизация новелл,нарушение единства повествователя и фабулы заставили исследователей отнести роман лермонтова к свободному типу романа. [17]

Дробная "новеллистическая "структура романа позволяет изображать не только разные похождения героя,сложное содержание его духовной жизни, но и ее специфический ритм и диалектика.Ломаная,отрывистая линия повествования отражает судьбу ,исполненную всяческих метаний,бесцельных бросков в ту или иную сторону. Её нервное течение воплощает судьбу человека,который стремится покорить своей воле случай или поставить свою жизнь в зависимость от случая.

---

17 См.В.Г.Белинский ,Герой нашего времени.Сочинение М.Лермонтова. М.Ю.Лермонтов.Статьи и рецензии, Ленинград,1940;Б.Эйхенбаум,Герой нашего времени,История русского романа,Москва-Ленинград,1962,т.I;Д.Е.Тамарченко,Свободный роман Лермонтова,Из истории русского классического романа,Москва-Ленинград,1961

Сцепление повестей даёт возможность перейти от плоскостного представления героя к объемному его изображению. Объемность получается подходом к нему "изнутри" и"извне",на различных психологических уровнях и с различных точек зрения. Так,повествование и оценка героя идет от Максима Максимыча, простого и доброго человека ,от автора ,опытного наблюдателя и тонкого истолкователя человеческих жестов(извне) и от имени самого героя (изнутри).

Авторское "я" и Максим Максимыч расположены в одной плоскости по отношению к Печорину,которого изображают "чужим глазом "в Беле и Максиме максимыче .В Тамани и Фаталисте Печорин раскрывается через действие и отношение к другим персонажам .Здесь он выступает одновременно наблюдателем,повествователем и действующим лицом. В Княжне Мери он исповедуется в дневниковых записях.

Всякая повесть-глава -строится на взаимодействии трех компонентов:I)развитие основного сюжета(путешествие по Кавказу)2)рассказ какого-то приключения героя 3) размышления автора.

Пять новелл романа-это пять психологических экспериментов,через которые раскрывается действенная и беспокойная натура Печорина, его "странность"."Странность " относит лермонтовского героя к галлерее персонажей,историческая роль которых известна не только в литературе,но и в культуре Европы первой половины XIX-го века.Это герои ,страдающие"болезнью века",неутомимой тоской,болезненным усилием без ясной цели. Сен-Пре Руссо, Вертер Гете,Рене Шатобриана,Адольф Констана,Печорин предвещают не только стремление европейского романа к психологизму,но и новый тип мышления и чувствования ,новые духовные стремления человека современных времен.

"Странный"Печорин,как его аттестует Максим Максимыч и автор, закономерный итог и дальнейшее развитие поисков положительного героя в русской литературе.В цепи этих поисков напомним образ странного человека в очерке Батюшкова' Прогулка по Москве(1811-1812 гг.),в повести-очерке К.Рылеева Чудак (1821г.), в нравоописательном очерке В.Ф.Одоевского Странный человек(1822г). Герой А.Грибоедова Чацкий(Горе от ума) представляет собой более реалистическую ступень в обрисовке этого типа,в смысле показа его во всем богатстве внутреннего мира и во всей сложности ег связи с окружающим миром.

Ближе всех к Печорину стоит Евгений Онегин А.С.Пушкина, со своей неудовлетворенностью,скукой и беспокойством,со своими душевными и духовными способностями.Мука сомнения и постоянной рефлексии отличает Печорина от Онегина ,относя его к более позднему периоду эволюции странного или лишнего человека в русской литературе.

В Печорине Лермонтов изобразил трагедию принудительного бездействия,непреднамеренного одиночества и невозможного общения с людьми.Выдвигая явно отрицательные стороны печоринского индивидуализма,Лермонтов поэтизирует его мятежную волю и трезвую мысль. Они образуют вокруг него как бы высокое поле волевого и духовного напряжения,соприкосновение с которым рождает трагические следствия для других и для него самого:гибнет Бэла и Грушницкий,разрушена жизнь бедных контрабандистов,разбито сердце Мери и Веры.

Повесть Бэла имеет сложную сюжетно-жанровую структуру,при которой авантюрная новелла входит в путешествие и путешествие входит в новеллу как элемент ,придающий ей характер ступенчатости.В композиции романа повесть о любви к дикарке становится параллелью к повести о княжне Мери и о любви к Вере.Образ героя вырисовывается в Бэле Максимым Максимычем тонким и сложным подбором внешних деталей,которые получают здравую его оценку.Общая характеристика ,которую Максим Максимыч даёт Печорину, "славный был малый,смею вас уверить;только немножко странен..." (IУ,стр. 14),является начальным пунктом следующего изображения различных положений и сторон характера героя.

В Тамани набросаны общие контуры психологии героя в отношении его к природе и к простым людям.В мире Тамани-"скверный городишко",населяемом бедными людьми,Печорин выявляется как наблюдатель,как чужое сознание,которое остальные принимают за враждебное.Попытка героя войти в эту жизнь кончается катастрофой для других и входом в смертельную игру с судьбой для него самого.По этой линии Тамань,повесть о банальных происшествиях,является параллелью к Фаталисту.

Княжна Мери написана в форме дневника,через который герой представлен самоанализом. Глубинный психологический анализ становится основным методом выявления закономерностей раздвоенной психики"странного человека",который"живет в полном смысле этого слова" и мыслит и осуждает живущего себя самого.

Двойственность натуры героя отражается в его желании войти в "действующий отряд "жизни,туда ,где действуют по велению сердца,свободно(эпизод с Верой),и в его положении наблюдателя и разоблачителя фальши людей и ситуаций.Печорин одновременно живет и играет с жизнью.Игра с жизнью и с любовью (жизнь в водяном обществе, притворство в любви к Мери)предоставляют ему удовольствие раскрывать поверхностность некоторых персонажей(фразерство и несостоятельность романтической жестикуляции Грушницкого:сцена у колодца, сцена перед балом в доме Печорина),но и заставляет его переступать границы дозволенного преступлением (убийство Грушницкого)и игрой чувствами людей.

Печорин-наблюдатель руководится идеей о том,что общественная жизнь(светская жизнь)-это театральная сцена.Само его актерство сознательно направлено на разоблачение актерства других.Печоринский взгляд на общественную жизнь отражается в физиологическом описании им водяного общества,в построении человеческих фигур эксизными линиями ,которые фиксируют одну их приметную черту. Таким образом получается карикатурный фон социальной среды,на котором ,крупным планом,выделяется Печорин,его двойник Вернер,Вера и Мери.

Душевный мир и поведение каждого из этих персонажей раскрывается одновременно как частное,индивидуальное,и как общее, социальное явление.Впечатление индивидуальности и типичности создается не детальным анализом душевных состояний,не разнообразием чувств и мыслей,а самим составом разговоров,философских и моральных рассуждений и размышлений автора дневника,физиологической точностью описания чувств,ощущений и внешности персонажа.

Стиль психологического описания дневника воспроизводит диалектику развития и сочетания идей и чувств. Их изображение становится двойственным: в каждом чувстве или в каждой идее открывается примесь других,не связанных непосредственно с ними.Это позволило Лермонтову найдти новый метод изображения человеческой, особенно женской,психологии и парадоксального человеческого ума в их диалектике и алогизме.

Фаталист -это новелла в новелле ,которая замыкает круг проблематики целого романа, темой судьбы и свободы человеческой воли испытать её.Двоякое разрешение этого вопроса в плане судьбы Вулича и Печорина придает целому роману безграничную перспективность,определяет его открытый и свободный характер.

В рамках этой открытой,свободной формы романа Лермонтов разрешил ряд вопросов,которые стояли в центре внимания русской беллетристики 30-ых годов:открыл принципы художественного изображения персонажей и окружающей обстановки при сложном ,нетрадиционном развитии сюжета в цикле повестей;нашел мотивировку для описаний, характеристик героев,отступлений,для ввода сказа и рассказчика; выработал повествовательные приемы,решил проблему прозаического стиля.

Опираясь на опыт Пушкина-прозаика во всех этих вопросах,Лермонтов дал им свое решение,соответствующее задачам романа-исследования души человеческой. Он углубил метод психологизации в построении персонажей,значительно расширил и разнообразил круг используемых выразительных средств,прибегая к большей детализации, расчлененности и красочности описания,к более личному тону повествования,предвосхитил сложные и трагические характеры романов Достоевского,полифоническую структуру русского романа второй половины XIX-го века.[18]

---

18 см. об этом вопросе:Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма, Ленинград,1971,Лермонтов и русская повествовательная проза , того же автора,"Русская литература",1965,№.1;Б.Т.Удодов,"Герой нашего времени"как явление историко-литературного процесса, Исследования. Материалы,Воронеж,1964;Б.Эйхенбаум,Герой нашего времени,История русского романа ,Москва-Ленинград,1962,т.1

М.Ю.Лермонтов

Сочинения

I)М.Ю.Лермонтов,Полное собрание сочинений в IУ-ёх томах,Огиз,
Москва-Ленинград,I948,редакция Б.Эйхенбаума

Литература о нём

А)На русском языке

I.М.К.Азадовский, Фольклоризм Лермонтова,Статьи о литературе и фольклоре Москва-Ленинград,I960г.

2.А .Архипов,М.Ю.Лермонтов.Поэзия познания и действия,Москва,I965

3.А.Л.Бем,Самоповторения в творчестве Лермонтова ,С.ПбI9I9 г.

4.В.Асмус,Круг идей Лермонтова. Лит.Насл.43-44,Москва,I94I г.

5.М.Д.Андронников,Лермонтов,Пенза,I952 г.

6.П.Бицилли,Этюды о русской поэзии, Прага,I926 г.

7.А.Блок,Безвременье,Сооранне сочинений в 6-и томах,т.У,Москва-Ленинград,I962 г.

8.О.Брик,Звуковые повторы,Сборник по теории поэтического языка, Пб.I9I7 г.

9.Б.Бурсов,Национальное своеобразие русской литературы, Ленинград, I967г.

I0.А.Вознесенский,Из наблюдений над стилем Лермонтова ,Минск,I926г.

II.Д.Я.Гершензон,Лермонтов в русской критике, Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова ,исследования и материалы,Москва,I94I г.

I2.А.Горнфельд,Процесс поэтического творчества.Вопросы теории и психологии творчества,Харьков,I9II г.

I3. Л.Гинзбург,О лирике,Ленинград,I964 г.

I4." " "Творческий путь Лермонтова, Ленинград,I940

15." " "Лирика Лермонтова",Литературное обозрение",1941 г.,12

16.Д.Г.Гинцбург,О русском стихосложении .Опыт исследования ритмического строя стихотворения лермонтова,Пг.1915 г.

17.А.Григорьев,Лермонтов и его направление,Сборание сочинений, вып.УII,Москва-Пб.-Казань,1915 г.

19.Л.Гроссман,Лермонтов и культуры Востока,Лит.Насл.43-44,Москва, 1941 г.

20.Л.Гроссман,Стиховедческая школа Лермонтова,Лит.Насл.,II,Москва, 1948

21.А.Докусов,Поэма М.Ю.Лермонтова"Демон",К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы,"Русская лит.",1960г. нр.4

22.К.В.Дрягин,Горные вершины ,Вятка,1933г.

23.Н.И.Жинкин,Рифма и ее композиционная роль в поэме Лермонтова "Демон" Венок Лермонтову, Москва,1914 г.

24.В.Жирмунский,Вопросы теории литературы,Ленинград,1928 г.

25." " "Композиция лирических стихотворений,По.1921г.

26.А.М.Журавлева,Лермонтов и романтическая лирика 30-ых годов XIX-го века,москва, 1967 г.

27.С.Н.Иконников,Как работал Лермонтов,Пенза,1962 г.

28." " "Мастерство Лермонтова,Москва,1963г.

29.А.Е.Кедровский,Философские мотивы в лирике Лермонтова , Москва, 1965 г.,Автореферат на соискании ученой степени кандидата филологических наук.

30.В.И.Коровин,Наблюдения над метафорой и сравнением в лирике Лермонтова ,1837-1841 гг.,Уч.зап. М.Г.У",т. сху,1957г.

31." " " Проблема поэта и поэзии в лирике Лермонтова,"Русская литература" XIX-го века, Москва,1959 г.

32.П.Кудрявцев,Поэт душевных диссонансов, Херсон,1915 г.

33.В.Кирпотин,Неведомый изоранник,Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова Москва ,1941г.

33. М.Ю.Лермонтов, Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей, Составитель В.Покровский, Москва, 1908 г.

34. М.Ю.Лермонтов, Вопросы жизни и творчества, Сборник статей под ред. А.Н.Соколова, Д.А.Гиреева, Орджоникидзе, 1963г.

35. М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников, Москва, 1964 г.

36. М.Ю.Лермонтов в русской критике, Москва, 1951 г.

37. Н.А.Любович, О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова, М.Ю.Лермонтов. Сб.статей и материалов, Ставрополь, 1915 г.

38. Д.Е.максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959г.

39. В.А.Мануйлов, М.Ю.Лермонтов, Ленинград, 1960 г.

40. " " "М.Ю.Лермонтов, Жизнь и творчество, москва, 1958г.

41. " " "Летопись жизни и творчества м.Ю.Лермонтова, Москва-Ленинград, 1964г.

42. Е.Михайлова, Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения. Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова исследования и материалы, Москва, 1941г.

43. " " "Проза Лермонтова, москва, 1957 г.

44. Д.С.Мережковский, Лермонтов. Гоголь, С Пб. 1911г.

45. м.Г.Неупокоева, Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века, Москва, 1971г.

46. м.Нольман, Лермонтов и Байрон, Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова, Москва, 1941 г.

47. В.Острогорский, Мотивы Лермонтовской поэзии, Этюды о русских писателях, III, Москва, 1891 г.

48. Д.Н.Овсянико-Куликовский, М.Ю.Лермонтов, С ПБ., 1914г.

49. П.Пумпянский, Стиховая речь Лермонтова, Лит.насл.43-44, москва, 1941 г.

50. и.Н.Розанов, Лермонтов-мастер стиха, Москва, 1942г.

51.В.Ф.Саводник,Чувство природы в поэзии Пушкина,Лермонтова,Тютчева,Москва,1911г.

52.Л.Семенов,"Ангел".Очерк поэзии Лермонтова,Харьков,1912г.

53.А.Н.Соколов,Романтические поэмы Лермонтова,Москва,1941г.

54." " "М.Ю.Лермонтов,изд.Моск.Унута,1957 г.

55." " "Очерк по истории русской поэмы хУIII-го и первой половины XIX-го века,Москва,1956г.

56.В.Д.Спасевич,Байронизм у Пушкина и Лермонтова,Вильна,1911г.

57.Д.Е.Тамарченко,Из истории русского классического романа ,Москва Ленинград,1961г.

58.А.В.Федоров,Лермонтов и литература его времени, Ленинград, 1967г.

59.В.М.Фишер,Поэтика Лермонтова,Юбилейный сборник,1914 г.

60. Фохт,Проблемы романтизма,Сб.статей,Москва,1967 г.

61.А.Цинговатов,Сложность перспектив лермонтовского творчества, (Психологический этюд),Москва,1918г.

62.С.В.Штейн,"Любовь мертвеца"у Лермонтова и Альфонса Карра, Петр.1916 г.

63.С.В.Шувалов,Мастерство Лермонтова,Исследования и материалы, Москва,1941г.

64.В.И.Чичеров,Лермонтов и песня, М.Ю.Лермонтов.исследования и материалы,москва,1941г.

65.И.Эйгес,Музыка в жизни и творчестве Лермонтова,Лит.Насл.,45-46,II,Москва,1948 г.

66.Б.М.Эйхенбаум Мелодика русского лирического стиха,Петр.1922г.

67." " " М.Ю.Лермонтов.Жизнь и творчество,москва,1947г.

68." " "Лермонтов.Опыт историко-литературной оценки , Ленинград ,1924 г.

69." " "Лирика Лермонтова,Статьи о Лермонтове,Москва-Ленинград,1961 г.

70.Ю.Эйхенвальд,Антиномия дела и равнодушия,борьбы и отдыха, страсти и усмешки в поэзии Лермонтова,и их конечный синтез.,м.Ю.Лермонтов,Корифеи русского слова, вып.7,С Пб-Варшава , без года

71.Л.П.Якубинский,Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова,Сборник по теории поэтического языка,Пг.,1914 г.

72." " "О звуках стихотворного языка, Поэтика.Сборник по теории поэтического языка],Пг.,1919г.

б). на других языках:

1.K.Waliszewski,Littérature russe, Paris,1921
2.T.Gane ,M.I.Lermontov, Bucuresti,1963
3.J.Lavrin,Lermontov,Cambridge ,London,1959
4.E.Ducheane,M.I.Lermontov,Paris,1910
5.L.Gáldi ,Contributions à l'étude du vers iambique de Lermontov, "Studia Slavica",tomus X,fasciculi 1-2,1964

М.Ю.ЛЕРМОНТОВ

Рекомендуемая литература

Сочинения

1.М.Ю.Лермонтов,Полное соорание сочинений в IУ-ёх томах,Москва-Ленинград,1948 г.,под редакцией Б.М.Эйхенбаума

Литература о нем

1.К.М.Арабажин,М.Ю.Лермонтов, История русской литературы XIX-го века,Москва,изд."Мир",1911,т.II,гл.УI,стр.15-42

2.Венок Лермонтову,Юбилейный сборник,москва,Пг.1914 г.

3.Д.Е.Максимов,Поэзия Лермонтова,Москва-Ленинград,1964 г.

4.Е.Михайлова,Проза Лермонтова,москва,1957 г.

5.А.Н.Соколов,История русской литературы XIX-го века ,т.I,Москва, 1965 г.,стр.733-815

6.Д.Е.Тамарченко,Свободный роман Лермонтова,Из истории русского классического романа,Москва-Ленинград,1961г.

7.Б.М.Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове,Москва-Ленинград,1961г.

Н.В.ГОГОЛЬ
(I809-I852)

I. Юные годы. Цикл повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки":
Гоголь и Украина; Вечера - утверждение коллективного начала; принципы сюжетной композиции; основные мотивы повестей; чудесное и реальное и их взаимоотношение; народная основа чудесного в Вечерах; вопрос зла и его воплощение; приемы построения персонажей; утверждение основных мотивов и принципов творчества Гоголя
.....стр.III

II. Миргород. Поэзия и фантастика быта: проблематика сборника; двусмысленность авторского отношения к героям и к их действиям; мотив мнимости и бессмыслиц жизни; соотношения комического и серьезного; гоголевский юмор; фантастика банального; характеры-маски
.....стр.II6

III. Петербургские повести - к гротескной фантастике: тема Петербурга и мотив всеобщего безумия, обмана и несостоятельности жизни; непонятное и странное как характеристики реальности; приемы гротескного и фантастического воспроизведения действительности; "мелочь" как источник комического и трагического; герой и среда; образ "маленького человека"; гротескная фантастика и ее функции; эпическая техника повестей стр.I2I

IУ. "Ревизор" - своеобразная комедия. К эпическому театру: комедия с сюжетом из современной жизни; особенности построения драматической интриги и героев; выдвижение эпического материала на первый план; комическое и трагическое в Ревизоре; стр.I3I

У. Мертвые души. К антироману.: проблематика "Мертвых душ"; их жанровое своеобразие; сюжетное построение романа; сведение фабулы к нулю; искусство портрета; динамизация описательных мест; искусство детали; гоголевская ирония и ее формы; стр.I36

УI. Библиография

Н.В.Гоголь

I.Юные годы.Цикл повестей Вечера на хуторе олиз Диканьки

Могучий талант Гоголя раскрывается не сразу ни ему самому,ни другим. В Нежинской гимназии,где учится в период 1821-1828 годов ,он отличается тем,что ставит свое ряд вопросов о своей будущей деятельности,выявляет свою склонность к литературе (пишет стихи в духе В.А.Жуковского и романтическую пьесу Ганц Кюхельгартен) и вообще артистическое направление своего духа(исполняет с талантом роли в комедиях,поставленных учениками гимназии). Переписка с матерью и с друзьями свидетельствует о раннем критическом развитии его ума,которое побудило неудовлетворенность окружающим и стремление к самоопределению.Возмущаясь необходимостью "пресмыкаться" между"существователями" Нежина,Гоголь-гимназист мечтает о своем"прекрасном деле" во имя "общей пользы".

С этой идеей ,после окончания гимназии в 1828-ом году, он едет в Петербург,где поступает на службу в департамент юстиции, о которой имеет самые высокие представления. Но скоро рад оставить "ничтожную службу",которая окунула его в заботы чисто материального характера.

Украина, её быт,её духовная жизнь занимают Гоголя-чиновника и помогают ему преодолеть скуку и пустоту его ранней петербургской жизни.Живые впечатления,которые оставила в его душе окружающая жизнь в детстве и отрочестве,принимают яркое художественное воплощение,составляют зерно его будущего творчества.

Отец-Василий Афанасьевич,как истинный украинец-юморист и бытописатель Малороссии,передал сыну неподражаемый природный юмор и любовь к родной земле и её быту.

Художественная простота и бытовой реализм украинских пьес,на постановке которых,на сценах кибинского и полтавского театров,он присутствовал в качестве зрителя ,были для будущего писателя полезным художественным уроком.

Украинские народные песни,в свою очередь,вошли в душу Гоголя вместе с воздействием на него всей массы произведений

народного искусства(поверий,сказок,легенд) и исторических преданий.

Наконец,светлая,роскошная природа родного края превращается в образец непостижимой гармонии,вечно желанной красоты.

Все это становится источником вдохновения для первого произведения Гоголя Вечера на хуторе близ диканьки 1831-1833гг. Великая сила воспоминания сублимизирует впечатления детства и юности и организует их в образы,окрашенные светлой мечтательностью, легким комизмом,всеми красками молодого,богатого воображения. В заколдованный круг мечты привлекаются и быт,и люди,и природа,и легенды,и история Украины.

Живо чувствуя свою принадлежность к далекой от него жизни родины,Гоголь отождествляет себя с духом народа,с его фольклорным мышлением в образах многочисленных повествователей Вечеров.

Сборник состоит из восьми повестей:Сорочинская ярмарка, Вечер накануне Ивана Купала,Майская ночь,или утопленница ,Пропавшая грамота,Ночь перед рождеством,Страшная месть,Иван Федорович Шпонька и его тетушка ,Заколдованное местс.Они соединены в цикле единством повествователя,а общей атмосферой и авторской идеей о том,что сила мечты освобождает человека от "коры земности",от грубой действительности.

Такая же идея пронизывает и статьи Взгляд на составление Малороссии,1832 г. и Малороссийские песни ,1833 г.,вошедшие в 1835 году в сборник Арабески.

Для самого Гоголя она становится жизненной правдой,когда в 1834 -ом году,после неудачной попытки стать профессором по общей истории при Петербургском университете,он оставляет кафедру и решает целиком посвятить своя писательскому труду.Так начинается для него"творческая мука"[1],по словам А.Блока, трагические поиски своего места в мире и назначения своего труда.

Обращаясь к украинским легендам и сказкам как к готовому материалу,Гоголь не только утверждает коллективное начало,понимаемое как духовное единство народа,но ни имеет уже возможность пользоваться и свободным типом композиции,открытым Пушкиным в Повестях Белкина 1830 года. Свободное сцепление разрозненных ча-

---

I.А.Блок, Дитя Гоголя,Соорание сочинений в 8-м томах,Москва-Ленинград,1962,т.У,отр.376

стей сборника позволило автору выразить и своё субъективное начало.

С одной стороны, как представитель фольклорного мышления, он непосредственно проникает в неоткрытые до него области малороссийского народного творчества, в вольную поэзию лесов, полей и степей Украины, где каждое дерево помечено воспоминанием (Страшная месть) и каждое место является легендой (Заколдованное место, Майская ночь).

С другой стороны, автор, как носитель индивидуального писательского "я", открывает в самом сердце сказочного и легендарного зерно страшного мира, которое объясняет, что мечта это всего только мечта, вечно недостижимая и желанная. К такому выводу ведет позднее открытие изменности быта, который здесь, в Вечерах окрашивается величием и чудом.

Реальное и чудесное сливаются, они не разделены определённой, четкой границей, ибо все рисуется через героев и рассказчиков, мыслительные процессы и жизнь которых протекает в самой живой фантастике, но и в самой "земной" реальности. Они сосуществуют и взаимопроникаются как две истины, равносильные и необходимые.

Неисчерпаемым источником чудесного для героев и для рассказчиков является природа. Достаточно им произнести слово Днепр, вязь или лес, чтобы непременно попасть в легенду или волшебство. Переход от реального к чудесному происходит, в этом случае, повторными ударами в реальность, выбором и повторением особых её подробностей.

От локальной атмосферы чудесное проникает, по мере развития действия, в жизнь и речь героев.

Летний день (Сорочинская ярмарка), майская ночь (Майская ночь или утопленница), Днепр (Страшная месть) так необычайно красивы, что своими громадными, величественными линиями внушают беспокойство и открывают путь к чудесному. Красота природы и человека порождает второй мир, то ужасающий и злобный (мир ведьм, чёрта, колдунов), то светлый и чарующий (мир русалок и добрых фей).

Движение сюжета в Вечерах создается именно конфликтом темного, фантастического мира с реальностью, с мечтой человека о красоте, любви и чести.

Темный мир, населяемый злыми существами стремится внести в реальность несчастье, несогласие, тьму (кража луны и звезд ведьмой и чертом, красная свитка на ярмарке, отец Катерины-колдун, изменивший своей стране и своему отцовскому долгу).

Но встреча человека с миром зла и тьмы происходит не столько под знаком ужаса,сколько под знаком иронии.В книге постоянно присутотвует дуализм мышления нормального человека,который в своей рациональной жизни позволяет свое временное развлечение в воображенном,фантастическом мире. Возвращаясь из этого мира ,человек не сохраняет эмоционального напряжения,ужаса перед видимым им миром,а сразу включается в привычный мир обыденной жизни.

В построении персонажей у автора Вечеров намечаются два приема.Персонажи,воплощающие красоту,силу,молодость,добро, представляются в скульптурных,неиндивидуализированных ооразах, как что-то завершенное,не нуждающееся в конкретизации.Они напоминают народные образы Василисы Прекрасной ,Ивана-царевича,красавицы и молодца.

Вот пример портрета Параски из Сорочинской Ярмарки:
"(...)на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком,с черными бровями,ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами,с беспечно улыбавшимися розовыми гуоками,с повязанными на голове красными и синими лентами,которые вместе с длинными косами и пучком полевых цветов,богатою короною покоились на её очаровательной головке"[2].

Существа фантастического,злого мира более индивидуализированы в своем физическом и душевном разнообразии.В их изображении преоладает причудливый гротеск или комизм,построенные на основе сцепления самых обыкновенных,видимых,но разрозненных деталей реальности.В этом смысле можно указать на портрет черта из повести Ночь перед Рождеством:
"Спереди совершенно немец:узенькая,беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все,что ни попадалось,мордочка оканчивалась,как и у наших свиней,кругленьким пятачком,ноги были так тонки, что если бы такие имел яресовский голова,то он переломал он их при первом козачке.Но зато сзади он был настоящий губернский стрянчий в мундире,потому что у него висел хвост,такой острый и длинный, как теперешние мундирные фальды;только разве по козлиной оороде под мордой,по небольшим рожкам,торчавшим на голове,и что весь был не белее трубочиста,можно было догадаться,что то не немец и не губернский тряпчий,а просто черт,которому последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей"

(стр.31)

2.Сорочинская ярмарка, Н.В.Гоголь,Повести ,Москва-Ленинград,1951 стр.8.В дальнейшем цитаты и повестей даются по этому изданию.

Построение образа зла накоплением обыденных подробностей и ассоциацией с банальными понятиями сельской ,украинской жизни(голова,стрялчий,трубочист,свинья) служит не только индивидуализации его,но и выражению идеи Гоголя о зле-середине.

В понимании Гоголя зло таится в простом,человеческом. Оно не существует в чистом виде,а в постоянном соприкосновении с добром ,определяя этим диалектику жизни.

Воплощением этой диалектики можно считать тело русалки (майская ночь),прозрачное,которое несет в себе темное пятно принадлежности к земному.Черная точка на светлом теле -это сосуществование двух начал в человеке:духа и плоти-инстинкта.

В Вечерах мы имеем дело с первой ступенью художественной реализации этой идеи привлечением условной образности народного творчества и романтической литературы.Дальнейшее развитие этого процесса идёт к перемещению зла из чудного мира черта,колдунов и ведьм в обыденность,к созданию фантастики банальности и пустоты .

Уже в украинских повестях в голосе автора начинают звучать ноты,которые противостоят веселости и беззаботности персонажей.Таково авторское отступление в Сорочинской ярмарке:"скучно оставленному:И тяжело и грустно становится сердцу и нечем помочь ему"(стр.31).Оно делает двойственным мировосприятие,воплощенное в книге, расширяет перспективу реального и чудного.

В самой действительности,которой любуется автор,чувствуются уже отзвуки мира безумия и бессмыслицы в движении неодушевленных предметов(красная свитка на ярмарке-Сорочинская ярмарка), в автоматизме движений бесчувственных тел старух,в онемении некоторых персонажей.Странное,настоящее фантастическое пока ощущается только автором:"Но еще страннее,еще неразгаданнее чувство проснулось бы в глубине душ при взгляде на старушек,на ветхих лицах которых вечно равнодушие могилы,толкавшихся между новым, смеющимся,живым человеком".(стр.31)

В повести Иван Федорович Шпонька и его тетушка авторская точка зрения переходит из отступлений в самый прием построения действия. Отказываясь от чудесного,на различных взаимоотношений которого с реальностью строились все остальные повести сборника, Гоголь пользуется лишь некоторыми сдвигами в плане реальности.

Накопление незначительных сдвигов в плане быта приводит к чисто фантастическому,которое не нуждается во внешних аксессуарах (призраки,ведьмы,колдуны,колдовство).Беспокойство и состояние напряжения,как определяющие элементы фантастики,порождаются неподвижностью жизни тетушки и Шпоньки,чрезвычайной банальностью их жестов и интересов.Смещение в фантастическое происходит через описание кошмара Шпоньки,который строится по принципу повторяемости и перечисления:он видит одну жену,вторую,третью с лицом гусынь,жену в кармане,в шляпе;тетка представляется ему колокольней а он сам колоколом.

Со всеми кажущимися отличиями от последующего творчества Вечера предлагают уже многие его основные мотивы и принципы:мотив темноты в мире(кража месяца и звезд чертом и ведьмой),соответствующий мотиву тумана и сплетни (Петербургские повести,Мертвые души); мотив зла как самого обыденного явления(образ черта ведьмы),продолжающися в ооразе аккуратного и симпатичного Чичикова;мотив мертвых душ(автоматизм танцующих старух),ставший пружиной сюжета романа Мертвые души;принцип сведения жизни к механическому движению путем оживления предметов и овеществления существ;принцип построения персонажей и установления их взаимоотношения не посредстом определенного конфликта,а посредством связывания их волнами,идущими от автора к ним и соратно;наконец ,принцип циклизации в построении произведения.

II.Миргород:поэзия и фантастика быта

В 1835 году появился второй гоголевский сборник Миргород с подзаголовком Повести,служащие продолжением "Вечеров на хуторе близ Диканьки".Указывая на связь двух сборников,автор не имел в виду того факта,что предметом вдохновения в новой книге оставалась та же родная Украина.Он имел в виду более глубокие причины.Миргород продолжает и углубляет вышеуказанные мотивы и принципы на новом материале,который позволяет автору более ясно выразить свое двоякое отношение к миру:восхищение моральной и духовной красотой человека,но и обличение его ничтожности и земности.

Сложность проблематики и,особенно,двусмысленность авторского отношения и действий героев заставили исследователей дать этому сборнику самые разнообразные и противоречивые истолкования.

Четыре повести сборника :Старосветские помещики ,Тарас Бульба(I-ая часть) и Вий ,Повесть о том ,как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем(II-ая часть) объединены общей авторской идеей о том, что идеал,будь то красота и героизм действия(Тарас Бульба),чувства(Старосветские помещики)или разума (Вий),в своей исторической реализации непременно встречается и взаимопроникается с пошлостью. При этом,по замечанию Венгерова и Гуковского,Гоголь отвергает"не человека ,а данную реализацию его общественного бытия".[3]

Это и объясняет тот факт,что,выставляя серую пустоту, смертельную неподвижность жизни миргородцев,у которых"ни одно желание не перелетает за частокол"(Старосветские помещики,стр. 197),автор любуется их человеческой красотой,заложенной в прошлом или в низменном настоящем.

Синтезом этих двух авторских отношений является первая повесть цикла Старосветские помещики .В ней Гоголь,с одной стороны,вскрывает возвышенную сущность простой"как голубицы" любви Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича,с другой стороны, он рассказывает повесть о любви на фоне тупой и животной жизни,персонажей,их спячки и обжорства.

Повествование первой части развивается на фоне самых банальных фактов.Нагромождение вещей,повторение сцен кушанья и отдыха подчеркивают власть бессмысленной привычки над людьми, которая превращает их в автоматы.Все это представляется не как процесс личной жизни стариков,текущей по их воле и согласно с их личными наклонностями и чувствами ,а как общий процесс человеческой жизни,целиком порабощающий человека.Ею руководит не логика,а"самый маловажный случай"(стр.209).

Вторая часть повести ,начинающаяся с изменения тона повествования из спокойного в тревожный,раскрывает смысл описанной в первой части буколической жизни стариков:"Добрые старички!Но повествование мое приближается к весьма печальному событию,изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка.Событие это покажется тем более разительным,что произошло от самого маловажного случая"(стр.209).

В реалистическую топографию Миргорода странное вливается свободно через историю про кошку и её кавалеров.Этот

[3] Г.А.Гуковский,Реализм Гоголя,Москва-Ленинград,1959,стр.75

эпизод заменяет неподвижность идиллии стариков гибельностью драматического действия.В идиотическом укладе существования"по странному устройству вещей"(стр.209),нелепая случайность-исчезновение и потом появление кошки-становится причинной связью смерти Пульхерии Ивановны и её мужа.

"Беспорядок природы ",открытый Гоголем в глухом,сказочно заросшем лесу,раскинувшемся прямо за амбарами идиллической усадьбы стариков,обнажает запутанность и ненормальность всего строя вещей.Смерть оказывается странной и ненормальной,как странна и ненормальна была жизнь в спячке и обжорстве.Но над жизнью и смертью поднимается человеческое чувство,которое одно оправдывает их и дает им смысл.

Если возвышенное и ничтожное были даны слитно в Старосветских помещиках ,в Повести о том как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем и Тарасе Бульбе они даны раздельно,в их чистом виде.

Повесть развивает мотив поразительного события,приключившегося от"самого маловажного случая".Следствия этого случая тем более странны,что они не выделяются из ряда самых обыденных происшествий.Поэтому странное явно входит в быт,ь вещи, в поведение людей ,в их способ мыслить и говорить.Изменяется и тон автора,который теряет свою мягкость и очарование,присутствовавшие в Старосветских помещиках,и становится ироническим. В основном, ирония реализуется в Повести поддельным любованием героями,их действиями и характерами.

Застойность миргородского мира раскрывается здесь в мнимом конфликте ,мнимо противоположных характеров.Мнимость движения,жизни подчеркивается и выбором имен,сходных и несходных-Иван Иванович и Иван Никифорович.Эта мнимость распространяется на портреты героев,которые реализуются в их внешнем и внутреннем аспекте. Мнимое несходство,индивидуальность обнаруживаются в их наружности,но переход к моральным оценкам,комически вставленным в самые неожиданные моменты повествования,отрицает личное, индивидуальное ,утверждаемое в форме лица и тела,в манере говорить ,в принадлежащих их предметах.Они относят обоих героев к такой же сущности ,раскрывают их тождество на фоне скучной жизни.Помечая в обоих героях повести отсутствие всяких переломов или эволюции,Ю.Тынянов определил их выражением "характеры-маски".[4]

Действительно,делая вид,что всесторонне представляет "сложность" своих героев и их ситуаций,Гоголь варьирует одну и ту

---

4 Ю.Тынянов,Достоевский и Гоголь,К теории пародии,Пб.,1921

эпизод заменяет неподвижность идиллии стариков гибельностью драматического действия.В идиотическом укладе существования"по странному устройству вещей"(стр.209),нелепая случайность-исчезновение и потом появление кошки-становится причинной связью смерти Пульхерии Ивановны и ее мужа.

"Беспорядок природы ",открытый Гоголем в глухом,сказочно заросшем лесу,раскинувшемся прямо за амбарами идиллической усадьбы стариков,обнажает запутанность и ненормальность всего строя вещей.Смерть оказывается странной и ненормальной,как странна и ненормальна была жизнь в спячке и обжорстве.Но над жизнью и смертью поднимается человеческое чувство,которое одно оправдывает их и дает им смысл.

Если возвышенное и ничтожное были даны слитно в Старосветских помещиках ,в Повести о том как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем и Тарасе Бульбе они даны раздельно,в их чистом виде.

Повесть развивает мотив поразительного события,приключившегося от"самого маловажного случая".Следствия этого случая тем более странны,что они не выделяются из ряда самых обыденных происшествий.Поэтому странное явно входит в быт,ь вещи, в поведение людей ,в их способ мыслить и говорить.Изменяется и тон автора,который теряет свою мягкость и очарование,присутствовавшие в Старосветских помещиках,и становится иронический. В основном, ирония реализуется в Повести поддельным любованием героями,их действиями и характерами.

Застойность миргородского мира раскрывается здесь в мнимом конфликте ,мнимо противоположных характеров.Мнимость движения,жизни подчеркивается и выбором имен,сходных и несходных-Иван Иванович и Иван Никифорович.Эта мнимость распространяется на портреты героев,которые реализуются в их внешнем и внутреннем аспекте. Мнимое несходство,индивидуальность обнаруживаются в их наружности,но переход к моральным оценкам,комически вставленным в самые неожиданные моменты повествования,отрицает личное, индивидуальное ,утверждаемое в форме лица и тела,в манере говорить ,в принадлежащих их предметах.Они относят обоих героев к такой же сущности ,раскрывают их тождество на фоне скучной жизни.Помечая в обоих героях повести отсутствие всяких переломов или эволюции,Ю.Тынянов определил их выражением "характеры-маски".[4]

Действительно,делая вид,что всесторонне представляет "сложность" своих героев и их ситуаций,Гоголь варьирует одну и ту

---

4 Ю.Тынянов,Достоевский и Гоголь,К теории пародии,Пб.,1921

же сущность-пустоту человеческого существования.

Основное движение повести составляют комические усилия Ивана Ивановича отстоять свою дворянскую честь, пострадавшую от того, что лучший приятель назвал его "гусаком". Ночное нападение на гусиный хлев Ивана Никифоровича, обращение в суд, сопровождаемое стараниями жителей города примирить двух приятелей, разорение Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича-таковы события повести. Они вращаются вокруг слова "гусак", которое становится толчком и для второй части повести, когда смешная ссора переходит в смертельную вражду. Момент перехода, "катастрофы" наступает именно тогда, когда все ожидают успеха в деле примирения двух героев. События, следующие за этим моментом, теряют свое чисто комическое назначение и превращаются в грустные.

Тон самого повествования, из насмешливого и иронического становится задумчивым и печальным. При этом расстояние между автором и предметом изображения изменяется. Если в течение пересказа приключений героев оно сводилось к нулю (автор рассказывал с позиции жителя Миргорода, гордившегося своим городом и своими знакомыми), то во второй части автор поднимается на высоту созерцания, откуда произносит свой суд над изображаемым миром: "Скучно на этом свете, господа!" (стр. 410)

С этой позиции легче обнаруживается бессмыслица всех действий и слов персонажей. Бессмыслица создается не только отдельными, комическими фазами действия (как, например, появление бурой свиньи в судебной палате и похищение ею жалобы Ивана Никифоровича), она управляет всем движением повести. Весь ее поэтический строй, исполненный несообразностей и алогизмов, соответствует самому духу миргородской жизни.

Бессмыслица и комизм реализуются особенно на уровне авторского слова и речи персонажей. Комические алогизмы и смысловая игра, состоящая в несоответствии грамматического и смыслового движения речи типа: "Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде" (стр. 368) или "Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы надуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением" (там же). -это основные авторские приемы в обличении бессмыслицы жизни двух Иванов.

К ним следует добавить манеру построения диалога персонажей недоуменными переспросами, повторностью реплик типа:

"Почивали ли вы сегодня,иван Никифорович?"
"Почивал".
"Так вы теперь встали?"
"Я теперь встал (...)!"
"Скажите ,пожалуйста,на что вам это ружье,что выставлено вывотривать вместе с платьем?"
"Скажите ,пожалуйста,Иван Никифорович,я все насчет ружья,что вы оудете с ним делать?ведь оно вам не нужно."
"Когда не хотите подарить,так,пожалуй,поменяемся".
Они подчеркивают логическую неподвижность спора,бессодержательность желания Ивана Ивановича и отказа ивана Никифоровича.В разных формулах Иван Иванович варьирует свое первоначальное предложение обмены ружья на свинью,а Иван Никифорович только повторяет свой отказ отдать вещь,которая ему не нужна. У обоих отсутствует серьезная мотивировка действия. Причина ссоры состоит в беспричинности ее поводов.

В пустоте миргородской жизни желание Ивана Ивановича заполучить ружье вызывает движение,которое вырастает в вихрь"недоразумений",свивающий всех и все в комический хоровод.

Честь и достоинство оказываются пустыми понятиями для двух Иванов.Им придали высокое благородное содержание бывшие жители Миргорода и Украины,героически защищавшие свою национальную независимость.На этот исторический период Гоголь смотрит как на золотое время украинцев,когда жизнь,товарищество,свобода сливались в великом подвиге.Этому-то времени,которое давно прошло("Нет,прошло времячко:не увидать больше запорожцев"-восклицал Гоголь еще в Вечерах),посвящается героическая повесть-эпопея Тарас Бульба.

В этой повести утверждается жизненный идеал народа,который в своих эпических песнях и легендах прославлял героический подвиг,как смысл жизни.Тарас Бульба и его сын Остап представляют сооой мужество,неподвижное в своих законах,сверхчеловеческое в своем величии(отец убивает сына изменника сооственной рукой,Остап и Бульба умирают в муках за "святую" Украину). Оно рождается и воспитывается в Сечи-историческом и легендарном месте-недоступном для посторонних.Замкнутость и чистота этого очага мужества(сюда имеют доступ только мужчины)охраняется строгим соблюдением законов товарищества ,коллективности.

Подчиняясь непонятным силам чарующей женской красоты, Андрей переступает через этот замкнутый круг и приходит к позорному поступку.Измена родной стране и"козацкой чести"управляется

надличными,хаотическими силами,аннигилирующими в нем и волю,и разум.Также трагически гибнет и Хома Брут,герой последней повести цикла Вий. Их судьбы доказывают,что и мужество,и разум тускнеют,если человек не владеет собой перед зловещей,испепеляющей его чувства,силой красоты зла.Красота тем и губительна, что,раскрывая перед чувствами человека невиданные чары:"Он видел,как вместо месяца светило там какое-то солнце;он слышал,как голубые колокольчики,наклоняя свои головки,звенели"(Вий,стр.57), ставит его перед сонмом чудовищ,над которыми возвышается железное лицо всевидящего инстинкта.

Соблюдая правду,выраженную в фразе повести Тарас Бульба "Дело известное,и по писанию известно,что глас народа,глас божий"(стр.247),Гоголь разработал проблематику Тараса Бульбы и Вия через мировосприятие народа. Он учился у народного героического эпоса,у легенд и лирических песен организации широкого эпического движения,яркой окраске повествования мужественной ,лирико-патетической интонацией. Этим путем он осуществил,на словесном и интонационном уровне,синтез обыденного и героического, возводя обыденное в ранг величественного(передача обстановки запорожского быта,протекающих событий в жизни запорожцев,сцены битвы и подготовки битвы,сцены в церкви и т.д.).

Заметим при этом,что такая же сложность тональности,выраженная в структуре повествовательной речи автора,дает себя знать и в Мертвых душах .Но,если в Тарасе Бульбе события и тональность подчиняются единому смысловому значению,то в Мертвых душах смысловое значение событий разрывает изнутри смысловое значение торжественной,эпической тональности.

III.Петербургские повести- к гротескной фантастике

Параллельно с работой над повестями Миргород Гоголь ясно очертил контуры своей будущей творческой деятельности.1833-1834-ые годы особенно плодотворны для него. В этот период он пишет повести Портрет(1833г.),Нос(1833-1834г.), Невский проспект (1833-1834 г.) ,Записки сумасшедшего(1834 г.),которые позже,вместе с повестями Коляска и Шинель составят сборник Петербургские повести(1842г.).В 1835 году начинается работа над Ревизором и Мертвыми душами.Принцип циклизации повестей занимает Гоголя,пока он не создает собственной формы романа.В Петербургских по-

вестях этот принцип проявляется не только в единстве идеи,как в Вечерах и Миргороде,но и в общности изображаемого. Общность изображаемого осуществляется подходом к теме Петербурга как средоточия зла и всеобщего безумия. Образ Петербурга становится для этого цикла исходным и заключительным моментом его смыслового и образного развития.

Северная столица России для Гоголя является не Петра творением и не гордостью страны,а символическим местом,где соблазн денег и чина отчуждает человека от его человеческой сущности.Раздробленность,предельное измельчание жизни(наличие целой вереницы званий,чинов,состояний)лишает человека своей цельности.Потеряв свою независимость,он целиком сливается с архитектурой,воздухом, светом этого центра цивилизации,становится носителем такой действительности,которая не укладывается ни в какие человеческие представления о рациональном и должном. Постоянное его состояние определяется мучительным вопросом,который ставил себе и Хома Брут:"Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?"(стр.557).

Непонятное и странное принадлежит на этот раз не вторичному миру,как в предыдущих гоголевских повестях,а реальности,вышедшей из колеи.В ней категории причинности и закономерности растворяются в случайности,во"мгле",по гоголевскому выражению,где люди ничего не видят,одуждают в одиночестве и кажутся друг другу чужими:"Словом,как бы приехал в трактир огромный дилижанс,в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только,что не было другого места".[5]

Гоголевская "общая зала" это чужое пространство литературы абсурда,где одиночество человека является тем более трагичным, чем банальней оказывается его жизнь. Пространство неприюта,рабства и зависимости от предметов мира-это императорский Петербург,который"весь расточился по кусочкам,разделился,разложился(...)"[6] на множество департаментов и коллегий,лавочек и магазинов.Колоссальная социальная и психическая подавленность,которая идет от этого каменного чудовища,дышащего обманом и ложным блеском,стирает индивидуальные отличия между людьми ,делает из них покорную ,немыслящую толпу. Одновременно с Эдгаром По,Гоголь замечает и понимает сущность преобразований в человеческой жизни и мышлении пер-

---

5 Петербургские записки ,Собрание сочинений в 7-и томах,москва, I966,т.6,стр.I9I

6там же,стр.I90

вой половины XIX-го века,когда появляются признаки разложения всяких прочных законов,логических отношений,воцарения хаоса и бессмыслия,словом,признаки глубокого кризиса в моральной и духовной жизни человека.

Реалии русской жизни XIX-го века могли пробудить,не только в беспокойных Гоголе и Лермонтове,но и в уравновешенном Пушкине,чувство тревоги перед бессмыслием и обесчеловечиванием мира. Чудовищная точность работы огромного николаевского бюрократического и полицейского аппарата(вспомним лермонтовское выражение"всевидящие очи" и "всеслышащие уши"),ничтожной частицей которого чувствовал себя молодой Гоголь-чиновник,сама личность императора Николая I-го,с его ледяным взглядом,с движениями автоматической точности,Россия-великий военный лагерь-, стали для писателя проявлением зарождения мира,где автоматы заменяют человека и где логические человеческие отношения заменяются бессмысленными,непонятными для человека отношениями:"(...)какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла,без толку смешал вместе". (Невский проспект, стр.426)

Это новое чувство мира вызывает у Гоголя потреоность в более сложных приемах изображения человека как результата многообразных влияний природы,общества и истории.Во-первых ,замечается значительное приближение художника к своему предмету,выдвижение наблюдения и значущей детали на первый план,приложение иронии ,которая предполагает сознание сложности и диалектики мира, признание его вечного преобразования и относительности.

В Петербургских повестях более последовательно,чем в предыдущих сборниках ,Гоголь обращает внимание на самую видимую реальность,тонущую в ничтожестве и автоматизме.При этом он прилагает прием гротескного и фантастического вовпроизведения реальности ,принцип изображения человека накапливанием во множестве материала аналогичного порядка,принцип недифференцированной стихийной массовости(С.А.Венгеров,Г.А.Гуковский[7]),который сам писатель определяет выражением"личность пуолики". Духовная жизнь такого героя сводится почти к нулю.В его сознании,покоренном миром вещей и автоматических отношений,всякая мелочь принимает фантастические размеры,становится источником комического,но и великой трагедии.

7 см.С.А.Венгеров,Писатель-гражданин,Собрание сочинений,т.II,СПб. "Прометей",1913;Г.А.Гуковский,Реализм Гоголя ,Москва-ленинград, 1959

Двоякая возможность осмысления действительности-мелочи в её комическом и трагическом аспектах исходит из открытия Гоголем несостоятельности жизни, ирреальности её самых реальных форм. Фантастика и гротеск становятся законами такой реальности. Они выражают не только бессмыслие,но и присутствие гуманного и высокого в самой презренной бытовщине. мечте романтиков о человеке, противостоящем дурной действительности,Гоголь нашел соответствие в самой действительности,которая в самой своей пошлости таит прекрасное.Этим он обогатил литературу и эстетику не только новым пониманием реалистического,но и особым осмыслением прекрасного, идеального и трагического,которые немыслимы вне обыкновенного, банального.

Организующим элементом поэтической ткани Петербургских повестей является метафора безумия.Она вырастает из социальной сущности города и строится на основе самых банальных бытовых фактов. По мере углуоления реалистического изображения действительности увеличивается и ощущение ее странности.

Соотношение вероятного и странного,фантастического строится на принципе,изложенном между прочим и Т.Харди,который состоит в принятии неимоверного происшествия и сохранении правдивости,реальности персонажа.

На фоне общего безумия трагедия человека принимает фантастические размеры,хотя она имеет свои видимые причины в банальных фактах.Такой представляется нам трагедия Пискарева(Невский проспект),Поприщина(Записки сумасшедшего),Акакия Акакиевича (Шинель) .

В Невском проспекте два параллельно развивающиеся любовные сюжета-приключения художника Пискарева и поручика Пирогова-продолжают гоголевскую идею о том,что жизнь слепа и обманчива. Мотив обмана начинает и заканчивает эту повесть,он является ключом и к следующим повестям цикла.В мире обмана человек становится игрушкой фантастических сущностей,обособившихся от него и властвующих над ним. Сила денег(Портрет),чина(Шинель,Нос)выступает как нечто персонифицированное,самоуправляющее.Она ему кажется тем более враждебной и тем более чуждой,чем сильнее ускользает от его разума и чувства:"Ведь это больше ничего кроме достоинство;не какая-нибудь вещь видимая,которую бы можно взять в руки!" (Записки сумасшедшего, стр.492)

Самые интимные сферы человеческой жизни(любовь,творческая способность,достоинство)втягиваются в безумное вращение этих неведомых сущностей,а сам человек теряет способность определения самого себя:"Может быть,я сам не знаю,кто я таков"-скажет Поприщин, измученный мыслью о неразрешимости вопроса существования разницы между ним-титулярным советником-и камер-юнкером.

Не видя путей утверждения самого себя вне призрака чина и денег гоголевский герой сходит с ума или умирает.

Обращение Поприщина,героя повести Записки сумасшедшего,к логике естественных требований в человеческой любви и уважении ведет к безумию и смерти.Это,своего рода,форма протеста,момент возврата человека к своей истинной сущности.Противопоставляя условности названия"камер-юнкер","генерал","генеральская дочь" абсурдное самоназвание"испанский король"2000года,Поприщин отрицает смысл принятых общественных категорий и чинов и утверждает свое право на самоопределение.

Процесс перехода героя от"нормального состояния"(послушного чиновника,со страхом думающего о генеральском величии и о генеральстве,которым пахнет даже платок любимой им девушки)к состоянию безумия(короля Испании,с презрением думающий о мелочах,которые прежде внушали ему страх) представляется изнутри.

Записки сумасшедшего организуются в эпистолярной форме,которая,как показывает М.Бахтин в своей работе Вопросы поэтики Достоевского,позволяет автору ,в скрытой форме,показать постоянную полемику героя с угнетающей средой.источник полемики-это идея героя, "смутно дающая своя знать в начале, но ясно выявляющаяся ему в безумии,о том,что "Король есть,да только он где-нибудь находится в неизвестности"(стр.492).Путь от начального вопроса:"Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник"(стр.492)до утверждения":"В испании есть король(...)Этот король я"(стр.493)с внешней стороны воспринимается как путь к безумию,а с внутренней-как мучительный процесс выявления человеческого в человеке.В самой интенсивной точке этого процесса голос героя отождествляется с голосом автора,выражая при этом вполне сознательный,глубоко трагический протест человека:"Нет,больше не имею сил терпеть.Боже!что они делают со мною!Они льют мне на голову холодную воду!Они не внемлют,не видят,не слушают меня(...).Спасите меня!возьмите меня! (стр.498).Полное слияние голоса героя и автора,которое и раскрывает основной смысл событий,подготовлено техникой ввода авторского голо-

Самые интимные сферы человеческой жизни(любовь,творческая способность,достоинство)втягиваются в безумное вращение этих неведомых сущностей,а сам человек теряет способность определения самого себя:"Может быть,я сам не знаю,кто я таков"-скажет Поприщин, измученный мыслью о неразрешимости вопроса существования разницы между ним-титулярным советником-и камер-юнкером.

Не видя путей утверждения самого себя вне призрака чина и денег гоголевский герой сходит с ума или умирает.

Обращение Поприщина,героя повести Записки сумасшедшего,к логике естественных требований в человеческой любви и уважении ведет к безумию и смерти.Это,своего рода,форма протеста,момент возврата человека к своей истинной сущности.Противопоставляя условности названия"камер-юнкер","генерал","генеральская дочь" абсурдное самоназвание"испанский король"2000года,Поприщин отрицает смысл принятых общественных категорий и чинов и утверждает свое право на самоопределение.

Процесс перехода героя от"нормального состояния"(послушного чиновника,со страхом думающего о генеральском величии и о генеральстве,которым пахнет даже платок любимой им девушки)к состоянию безумия(короля Испании,с презрением думающий о мелочах,которые прежде внушали ему страх) представляется изнутри.

Записки сумасшедшего организуются в эпистолярной форме,которая,как показывает М.Бахтин в своей работе Вопросы поэтики Достоевского,позволяет автору ,в скрытой форме,показать постоянную полемику героя с угнетающей средой.источник полемики-это идея героя, смутно дающая себя знать в начале, но ясно выявляющаяся ему в безумии,о том,что "Король есть,да только он где-нибудь находится в неизвестности"(стр.492).Путь от начального вопроса:"Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник"(стр.492)до утверждения":"В испании есть король(...)Этот король я"(стр.493)с внешней стороны воспринимается как путь к безумию,а с внутренней-как мучительный процесс выявления человеческого в человеке.В самой интенсивной точке этого процесса голос героя отождествляется с голосом автора,выражая при этом вполне сознательный,глубоко трагический протест человека:"Нет,больше не имею сил терпеть.Боже!что они делают со мною!Они льют мне на голову холодную воду!Они не внемлют,не видят,не слушают меня(...).Спасите меня!возьмите меня! (стр.498).Полное слияние голоса героя и автора,которое и раскрывает основной смысл событий,подготовлено техникой ввода авторского голо-

ся в невероятный эпизод с двумя собаками.Бессмысленная переписка двух собак-это тонкая проекция положения и психического состояния героя. Все детали,сопровождающие чиновничью жизнь Поприщина и любовную историю собак,на фоне гротескного отношения реального и ирреального,становятся психологически емкими ,приобретают иронический и социальный смысл.

Такую же проблему немотивированного уничтожения"маленького человека"абстрактными,колоссальными социальными силами ставит Гоголь и в повести Шинель.Она продолжает не только проблематику, но и технику сюжетной композиции Записок сумасшедшего.Сохраняется техника замыкания фабулы в узком,ограниченном круге дум,чувств, желаний маленького чиновника и развития сюжета нагромождением, преувеличением деталей и нарушением пропорций действительных отношений.Техника изображения героя состоит в накоплении большого числа банальных происшествий,которые все вместе уничтожают его, сводят к нулю его способность к сопротивлению.

Простая фабула повести основывается на анекдоте о чиновнике.Скромный чиновник,смысл жизни которого состоит в переписывании букв,в котором "ему виделся какой-то разнообразный и приятный мир"(стр.502),всю жизнь терпевший насмешки и неуважение людей,умирает в такой же неизвестности и незначительности,в какой прожил всю свою банальную жизнь. В несложной фабуле повести содержится гоголевская идея о невозможности для человека даже самой скромной,незначительной жизни.

Сложная сюжетная структура повести создает движение в статичности фабулы.Это движение основывается на переходе комического в серьёзное,а затем и в патетическое.

Первая часть описывает ничтожную жизнь петероургского чиновника со всеми возможными подробностями.Текст основывается здесь на сказе,который слагается из живых представлений и речевых эмоций повествователя,принадлежащего к миру Акакия Акакиевича.Внешне комический её ход не служит,как это иногда предполагается,обличению ничтожества героя,а подчеркивает медленный,незаметный процесс обесчеловечивания индивидуума.

Герой повести,как и Поприщин,-"вечный титулярный советник" и это простое название продопределяет его социальную и человеческую судьбу.С этим титулом связана целая масса бытовых подробностей,которые доказывают"как много в человеке бесчеловечья,как много скрыто в свирепой грубости в утонченной,образованной светкости(...)(стр.502).

ся в невероятный эпизод с двумя собаками.Бессмысленная переписка двух сооак-это тонкая проекция положения и психического состояния героя. Все детали,сопровождающие чиновничью жизнь Поприщина и любовную историю собак,на фоне гротескного отношения реального и ирреального,становятся психологически емкими ,приобретают иронический и социальный смысл.

Такую же проблему немотивированного уничтожения"маленького человека"абстрактными,колоссальными социальными силами ставит Гоголь и в повести Шинель.Она продолжает не только проблематику, но и технику сюжетной композиции Записок сумасшедшего.Сохраняется техника замыкания фабулы в узком,ограниченном круге дум,чувств, желаний маленького чиновника и развития сюжета нагромождением, преувеличением деталей и нарушением пропорций действительных отношений.Техника изображения героя состоит в накоплении большого числа банальных происшествий,которые все вместе уничтожают его, сводят к нулю его способность к сопротивлению.

Простая фабула повести основывается на анекдоте о чиновнике.Скромный чиновник,смысл жизни которого состоит в переписывании букв,в котором "ему виделся какой-то разнообразный и приятный мир"(стр.502),всю жизнь терпевший насмешки и неуважение людей,умирает в такой же неизвестности и незначительности,в какой прожил всю свою банальную жизнь. В несложной фабуле повести содержится гоголевская идея о невозможности для человека даже самой скромной,незначительной жизни.

Сложная сюжетная структура повести создает движение в статичности фабулы.Это движение основывается на переходе комического в серьёзное,а затем и в патетическое.

Первая часть описывает ничтожную жизнь петероургского чиновника со всеми возможными подробностями.Текст основывается здесь на сказе,который слагается из живых представлений и речевых эмоций повествователя,принадлежащего к миру акакия Акакиевича.Внешне комический её ход не служит,как это иногда предполагается,обличению ничтожества героя,а подчеркивает медленный,незаметный процесс обесчеловечивания индивидуума.

Герой повести,как и Поприщин,-"вечный титулярный советник" и это простое название продопределяет его социальную и человеческую судьбу.С этим титулом связана целая масса бытовых подробностей,которые доказывают"как много в человеке бесчеловечья,как много скрыто в свирепой грубости в утонченной,образованной светкости(...)(стр.502):

Бесчеловечье воплощается в образе "значительного лица", представителя слепой, роковой силы государственного аппарата. Величественный, характеризующийся немногочисленными приемами и обычаями, его образ напоминает механическую куклу, автомат, который рождает страх именно подражанием человеческому движению.

Перед "значительным лицом" уменьшенная фигура Акакия Акакиевича, погруженная в бытовщину, не человек перед человеком, а виновник перед судьей. Его образ не наделяется неестественным движением марионетки, а сохраняет естественное, человеческое, выходящее из сознания своего человеческого достоинства: "я брат твой".

Слова героя: "оставьте меня, зачем вы меня обижаете" совершают переход к дальнейшей сюжетной части, собственно анекдота о пропавшей шинели. Этот момент эмоционально усиливает тон повествователя к патетический, трагический смысл истории шинели, как истории усилий героя приобрести право на уважение. Катастрофа, смерть чиновника, у которого украли шинель, наступает не как сильная, потрясающая перемена, а как нечто не выходящее из ряда обыденного.

Внешняя пассивность персонажа в первой части заменяется в последней активностью, полемикой со средой. Невероятный эпизод с призраке, блуждающем по Петербургу в поисках своей шинели, естественно включается в сюжетную ткань, постоянно подчеркивающую невероятность реального. Живой Акакий Акакиевич, как маска вечного вопроса: "зачем вы меня обижаете?", легко и естественно заменяется маской призрака, рыцаря правды. Ища украденную у него шинель, герой-призрак ищет украденное у него человеческое достоинство. Символика "шинели" выясняется в эпизоде снятия генеральской шинели с плеч "значительного лица". Жест призрака отождествляется жесту снятия маски. Из-под маски величия выявляется человеческое: " он даже реже стал говорить подчиненным "как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами"" (стр. 528).

Фантастический финал повести переходит в субъективную сферу авторской речи, выражающей сатирическое отношение к социальным явлениям, порождающим нечеловеческие отношения, и защищающей скромного человека. Авторская точка зрения скрывается и за иллюзией сказа первой части.

Определение авторской перспективы в конце повести было подготовлено повышением роли индивидуальных повествовательных планов отдельных героев, как это показывают Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов,[8]

---

8 Б. Эйхенбаум, Как сделана "Шинель" Гоголя, Сквозь литературу," Ленинград, 1924; Ю. Тынянов, Достоевский и Гоголь, К теории пародии, По. 1921

усилением их субъективности и их личного слова. Так создаются несколько планов повествования,которые все вместе образуют стройную структуру,жизненность которой обеспечивается наличием нескольких художественных трактовок:департаментской легенды(переданной гротескной гиперболизацией,каламбурами,смешными словами и выражениями,выдвижением деталей на первый план),психологической точки зрения самого героя (конструкции с междометиями и с фразами, незаконченными),лирических сентенций,выражающих более широкую,обобщающую оценку героя. Полифоническое сплетение различных форм авторской точки зрения с голосом условного рассказчика и самого персонажа сообщает повести эпическую широту и глубину.

Произнося знаменитую фразу"Мы все вышли из"Шинели" Гоголя", Достоевский думал ,вероятно,не только о новой проблематике,которую Гоголь ввел в русскую литературу,но и о его чрезвычайно тонкой эпической технике.В цитированной выше работе М.Бахтина и в работе Ю.Тынянова Достоевский и Гоголь.К теории пародии указывается именно на преемственность эпической техники Достоевского в отношении эпической техники Гоголя.

Умножение повествовательных планов в повести Шинель ведет к уничтожению традиционной,линиарной интриги,развивающейся в пределах реального времени.Здесь событийное содержание служит не только сообщению информационного материала о действии и герое,но оно становится и емким кадром развития повествования.Это развитие идет по линии включения в причинный ряд событий фабулы событий другого порядка,не имеющих прямого отношения к первым. Прерывание причинного ряда событийного рассказа,переплетение различных планов и манер повествования предвещают у Гоголя современные антиромантические тенденции,как:динамизация описания и торможение событийного повествования.

Эти тенденции более явно дают себя знать в повестях Нос и Коляска,в романе мертвые души.

Повесть Нос представляет особый интерес именно с точки зрения сюжетного построения.Фабула повести развивает мотив самоуправства какой-либо части человеческого тела.Это вымышленное происшествие(потеря носа майором Ковалевым и попытки отыскать его) служит автору поводом для изображения человеческой пошлости.

Фабула повести состоит из двух частей:I)цирюльник Иван Яковлевич находит нос майора Ковалева в только что испеченном женой хлебе и всячески пытается избавиться от него.2)Майор Ковалев,по

непонятным причинам,потерявший свой нос,предпринимает разные действия с целью найти его.События первой части побуждены страхом цирюльника перед полицмейстером.Во второй части они связаны с усилиями майора Ковалева добыть себе нос-чин,без которого он лишен и гражданской чести и состояния.

Линии развития событийного повествования этих двух частей не встречаются в плане фабулы.Они связаны общим сюжетным движением,основным принципом которого является отрывочная склейка кусков,примыкающая,по В.Виноградову,[9] к традиции шандеизма.

Следовательно,связь событий в этой повести исходит не из реального взаимоотношения вещей,а из той роли,которую они играют в раскрытии основной мысли повести о полном бессмыслии мира.Изломанность движения повествования позволяет Гоголю развить сюжетную структуру в двух планах-фантастическом и реальном-,постоянное преломление которых вызывает чувство беспокоиства и недоумения.

Фантастическое,иррациональное вводится еще с первой фразы повести:"Марта 25 числа случилось в Петероурге необыкновенно-странное происшествие(...)(стр.446).Цель последующих событий-это придать необыкновенному происшествию естественный,обыденный характер. Реалистическая манера трактовки фантастического материала(уточняется время и место действия,восстанавливается во всех подробностях реальная оостановка "несбыточного"происшествия)намечается с этой же фразы.

Ощущение странности реального мира и реальности фантастического создается постоянной игрой реального и фантастического.Смешение реального и фантастического происходит в самом отношении героев к событиям.С одной стороны,ощущение странности ситуации:"А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное:ибо хлеб-дело печеное,а нос совсем не то.Ничего не разберу".(Иван Яковлевич,стр.447) "Как же можно,в самом деле,чтобы нос,который еще вчера был у него на лице,не мог ездить и ходить,-был в мундире!"(майор Ковалев,стр. 451).

С другой стороны,отношение к фантастическому событию как к нормальному факту:"мысль о том,что полицейские отыщут у него нос и обвинят его ,привела его в совершенное беспамятство"(Иван Яковлевич,стр.447)и"Он велел тотчас подать себе одеться и полетел пря-

---

9 В.Виноградов,Эволюция русского натурализма,"Academia" ,Ленинград,1929

мо: к обер-полицмейстеру"(Ковалев,стр.449).Двоякое отношение героев к происшествию позволяет автору создать гротескную повествовательную структуру,которая имитирует традиционную структуру,но в действительности обрывает её изнутри.Так,повествование развивается в обоих частях по знакомым законам и частям,но эти части получают совсем другое значение,чем в традиционной повести.

Начало повести устанавливает место и время действия,но все указанные даты отрицаются фантастичностью события.Повествование приключений героев ведется до вершины фабульного напряжения,но там оно обрывается условной формулой,не имеющей логической связи с рассказанным:"Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом,и что далее произошло совершенно неизвестно"(стр.448).

Введение в повествование описаний персонажей признается автором закономерным,но не служит развитию фабулы или сообщению действительной информации о характере или наружности героя:"до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче,человеке почтенном во многих отношениях(...).Фрак у Ивана Яковлевича(Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке)был пегий(...)"или "Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве(...).Бакенбарды у него были такого рода,какие теперь еще можно видеть у губернских поветовых землемеров,у архитекторов,если только они русские люди,и также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще,у всех тех,которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон(...)(стр.447).

Очевидно,что в обоих случаях автор не сообщает существенных данных о героях.Функция портрета здесь другая.Он служит торможению повествования,маскировке логической абсурдности событий,отвлечению внимания в сторону,сдвигам из плана реальности в фантастическое и обратно.Портрет входит в ряд художественных приемов, среди которых:каламбуры,противологические сочетания слов в строго-логические синтаксические конструкции,перечисления,доведенные до абсурда,переход вещи в категорию лица и обратно.Все они служат разрушению предполагаемых ценностей(чин,полиция,журнальная редакция,светские отношения),обращают реальный материал повествования в чистое выражение бессмыслицы и невозможного.

Комическое разрушение логических и причинных связей,обнаруживающееся в речах действующих лиц,в построении диалога(см.диалог Ковалева и Подточиной),в мотивировке поступков и событий("Если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести(...)вы сами можете понять" или"я сам по себе"(стр.452)не служит созданию чистого ко-

мизма. Ими действительность не просто осмеивается, а разлагается и сводится к невероятному, к абсурду.

В конце повести, комментируя сообытия с точки зрения их вероятности или невероятности, Гоголь предлагает два истолкования, оба возможные, исходящие из самой амбивалентности реальности и иррациональности: "А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже...ну да и где ж не бывает несообразностей ?-А все однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают" (стр. 469).

Здесь не игра слов, как могло показаться и Пушкину при чтении этой повести, а точное выражение определенного амбивалентного ощущения мира. Гоголевская игра реальностью и логикой продиктована глубокой мыслью о несостоятельности мира и жизни.

IУ. Ревизор-свободная комедия. К эпическому театру.

В своей Учеоной книге словесности для русского юношества (1844г.) Гоголь ооъединяет повествовательную и драматическую поэзию в одном разделе, рассматривая их как две разновидности одного и того же ооъективного, драматически-повествовательного рода. Такое широкое понимание литературного рода появилось у него в результате долгой работы, отмеченной творческими опытами и теоретическими поисками, открытием новых творческих принципов для прозы и драматургии.

Если для прозы, в большинстве своем, они были заключены в самый текст повествования, то для драматургии они излагались в следующих приложениях и примечаниях, служащих объяснением к драматическому тексту: Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору (1836 г.), Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует играть "Ревизора" (1846 г.), Театральный разъезд после представления новой комедии (1842 г.).

Вообще поиски Гоголя в области драматургии направлены к созданию предельно свободной формы комедии, нового типа персонажа и интриги. Во-первых, требуя от комедии сюжета, выведенного из повседневной жизни современного оощества, Гоголь кладет в основу комедийной интриги бытовой материал. Оорисовка исторической и социальной среды, идейно-психологической атмосферы становится сценическим дей-

ствием комедии. При этом увеличивается содержательная роль фона, который позволяет автору развивать комедийный сюжет не на основе сооытий, а на основе единого авторского замысла,на его опредо-ленной идее о действительности.В связи с этим Гоголь писал:"иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того,чтоов выставить какую-нибудь отдельную картину,живую,характеристическую черту условного времени,места и нравов,а иногда и сооственной фантазии поэта".[IO]

Если"происшествие",событийный материал"не стоит внимания",то эпический материал ообильно вводится в текат.Единство действия ,в этом случае,обеспечивается не единством характера героя,управляющего сюжетом комедии,а единством оощественной ситуации,которая оъединяет интересы всех героев,и которая управляет ими не по логическим законам,а по законам случайности. Подчиненные этим законам случайности,герои расположены на границе комического и трагического.Так исчезает классическая антиномическая симметрия положительных и отрицательных,главных и второстепенных героев:"Тут всякий герой;течение и ход пьесы производит потрясение всей машины".[II] Все герои располагаются в одной плоскости ничтожности и бессилия перед оессмысленным движением социального механизма. Каждый из них представляет сооой деталь в этом механизме.

Построение персонажей отличается однородностью метода. Каждый герой строится по принципу преломления одной основной черты в оытовом и жизненном плане.Малейшие качества и нюансы их поведения и речи выведены автором с целью создать не характер, а настоящую социальную оиографию.

Насыщение диалога и речей героев оытовым материалом делает действие статичным с событиинои точки зрения.При этом ,и драматическая интрига,и герои приобретают характер мнимости,миражности,а композиция становится оолее свободной.

Не будет преувеличение сказать,что все замеченные гоголевские принципы говорят о стремлении писателя к антитрадиционному

IO Учеоная книга словесности ,Малый род эпопеи,Гоголь о литературе, Москва,I952,стр.

II Театральный разъезд ,Сооранне оочинений в 7-и,Москва,I967; IУ,стр.256

театру,во многом напоминающему современный эпический театр и трагический фарс.

Это стремление выявлялось во всех пьесах Гоголя(Женитьба, 1833-1842 гг.,Игроки,1842г.,Утро делового человека,1836 г,Тяжба, 1840 г.,Лакейская,1839-1840 гг., Отрывок,1840г., Развязка "Ревизора",1835-1842гг.,но он связывал его особенно с Ревизором,1835-1842гг.

Основой сюжета Ревизора служит анекдот о мнимом ревизоре, подсказанный Гоголю Пушкиным.Анекдотичность сюжета мотивирована всем укладом жизни провинциального города,который должен представить на уровне клетки беспорядок и пустоту всего государства и,в конечном счете ,всего человечества .Кольцеобразное развитие интриги комедии(она начинается и кончается таким же сообытием приезда ревизора)указывает на ее открытие в оесконечность.

Пространство между двумя моментами действия(ошибки и правды) занято цепью комических ситуаций,которые определяют отношение героев к единственному событию пьесы-приезд ревизора.

Комизм ситуаций,представленных в У-и действиях,создается недоразумением,которое идет с двух сторон: с одной стороны,случайно попавший в маленький городок чиновник Хлестаков не понимает, что его принимают за другого, с другой-вопреки всяким доводам о первоначальной ошибке,все шесть чиновников города продолжают считать проезжего ревизором.

Этот классический мотив недоразумения в пьесе Гоголя , из пружины сюжета,становится претекстом для построения социальной картины,разоблачающей спокойную и невозмутимую в своей слепоте жизнь города,ничтожность человеческих интересов:обмануть другого во имя собственных интересов, достать выгодное место ,блеснуть и затмить другого,заключить выгодный брак,под сенью закона грабить другого.Все эти интетересы придают некий действенный характер и городничему,и судье,и смотрителю училищ,и попечителю благоугодных заведений.

Сообытия,служащие этим интересам:ожидание и проводы ревизора,приглашение его в дом городничего,помолвка и весть о женитьбе дочери городничего,марьи Антоновны,и Хлестакова,предложение ревизору взять деньги взаймы от любого чиновника строятся на пустом месте.Легкомысленность и аморфность характера героя,на которого и направлены все расчеты чиновников,сводят эти старания

к нулю.Действительно ничего реального не происходит в пьесе,её фабула стоит на месте и лишь в конце дается намек на возможность её трагического развития.Весть о приезде настоящего ревизора в последнем действии раскрывает призрачность всех до сих пор пережитых чиновниками опасений и надежд ,выявляет трагизм их положения: "Здесь уже не шутка и положение многих лиц почти трагическое"- пишет Гоголь в объяснениях к Ревизору.В этом трагическом положении и застает их сцена онемения,в которой социальная маска снимается и обнажается настоящий человеческий страх перед обыденным беззаконным течением жизни.

И умный и хитрый городничий,и тонкий плут Земляника,и опытный судья Ляпкин-Тяпкин,все побеждены призраком,зарожденным пустотой и праздностью их жизни.

Хотя вокруг Хлестакова сосредоточены желания и действия всех героев пьесы,Гоголь не считает его"героем"в традиционном смысле этого слова.Он не лгун по профессии и действует без какой-то цели.Страх и ужас остальных героев сделали из него центральным лицом комедии.Он лжет,потому что его расположены слушать,лжет с удовольствием,а не с какой-то мыслью о пользе.Ни его психика , ни его мышление не имеют положительности,прочности,так что он готов принять ту действительность,которую ему предлагают другие-его принимают за какую-то особу,он и говорит о своих несуществующих высоких связях;его считают выгодным женихом и приятным человеком, он и делает предложение дочери городничего и одновременно объясняется в любви ее матери.Решающим в его характере является бессмысленность и непреднамеренность поступков.Поэтому,по справедливости,Гоголь,Белинский и все остальные исследователи комедии считают Хлестакова не только типом,принадлежащим определенной социальной среде,но и великим символом человеческой пустоты и пошлости.

Личные его свойства не подчеркиваются ,зато настаивается на тех ситуациях,которые показывают принадлежность его целой системе коллективного социального поведения,основанной на бездельи, самоуправстве,подкупе. В этом сказывается гоголевское понимание жизни и поведения человека не в зависимости от стаоильных черт характера,а от конкретных жизненных условий.

По такому же принципу строятся и остальные персонажи,которые,по словам Гоголя"вовсе не злодеи",а обыкновенные люди,не утратившие своего человеческого образа при всей пошлости их жизни.

Это и позволило Гоголю превратить комедию характеров в

общественную комедию,придать комическому трагические размеры,спроектировать героев не в индивидуальном,а в онтологическом плане, все это с целью выявить бессмысленность человеческого существования .

Этой цели служат особенно фарсовые ситуации(Хлестаков в гостинице боится ареста и приходит городничий,который окружает его своим вниманием и лестью;Хлестаков,по привычке,хочет просить взаймы у одного чиновника ,и все поочереди предлагают ему значительную сумму денег-взятку;Хлестаков объясняется в любви дочери городничего и при входе матери ее думает,что неплохо бы объясниться в любви и последней),бессмысленность диалога между действительными чиновниками и мнимым партнером(см.диалог городничего и Хлестакова в УIII-ом явлении II-го действия,диалог Хлестакова с женой городничего в У-ом явлении III-ьего действия,диалог мнимого ревизора с чиновниками,которых принимает по очереди,в IУ-ом действии).

Тонкая хитрость чиновников или их совершенная наивность,с одной стороны,беспримерная глупость и легкомыслие Хлестакова,с другой,определяют невозможность драматического диалога между ними.Диалог носит ярко выраженный повествовательный характер,он лишен напряжения,свойственного драматическому диалогу(диалог городничего с чиновниками в первом действии является,по существу, цепью характеристик слабостей и грехов всех чиновников по очереди; За столом у городничего Хлестаков не входит в диалог с чиновниками,а рассказывает им воображаемые события из своей жизни ; рассказ иногда прерывается,но не действительной репликой,а восклицаниями или бессмысленными вопросами).

Великое открытие Гоголя в театре состоит не только в вышеуказанных изменениях и переосмыслении приемов и структур традиционной комедии,но и в том,что он отметил эквивалентность положения драматического героя и зрителя:"Чему смеетесь?-Над собою смеетесь!..Эх вы!.."(Ревизор,т.IУ,стр.I03) .Этим привлечением зрителя в драматическое действие изменяется характер смеха,который звучит грустно и беспокойно,"сквозь слезы",по выражению самого Гоголя.

Всеми своими достижениями и открытиями гоголевский театр не только находился в созвучии с основным направлением европейского театра начала XIX-го века,но и намного опережал его развитие в XX-ом веке.В пределах русской литературы он открыл много-

численные пути для развития разнообразных драматических жанров: социально-бытового театра Островского, сатирической комедии Салтыкова-Щедрина, психологической драмы Тургенева, фантастической комедии и гротесок Булгакова и Маяковского.

У. Мертвые души. К антироману

В 1836-ом году, после представления Ревизора, удрученный непониманием зрителей и бесконечными спорами о своей комедии, Гоголь уезжает за границу. После долгих скитаний по Европе в поисках спокойного места останавливается в Риме. Здесь проводит он несколько счастливых лет своей жизни в плодотворной работе над мертвыми душами, начатыми еще с 1835 года. В "прекрасном далеке", как выражается сам писатель, вспоминаются ему бесконечные просторы родной земли, музыка степей, но и неподвижность помещичьего уклада жизни.

На основе этого широкого эпического материала складывается новая эпическая форма. О ней Гоголь думал еще в 1835-году, но успел создать ее за шесть лет размышлений, собирания фактического материала, поисков ответа на вопрос о самобытности России.

Новая форма была необходимостью, продиктованной самим намерением писателя: "показать хотя с одного боку всю Русь" (Письмо А.С.Пушкину от 7-го октября 1835-го года, УII, стр. 135), "представить (...) вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах" (Учебная книга словесности, УI, стр. 499) России начала XIX-го века, выявить безграничную способность человека к совершенствованию, несмотря на пошлость его повседневной жизни.

Широта охвата гоголевского замысла направляет поиски формы к эпопее, которая одна способна осветить "весь мир на великое пространство" (там же, стр. 498). Необходимость представить современность со всеми ее пороками и недостатками ведет Гоголя и к нравоописательному, бытовому и авантюрному роману. Великий гуманистический принцип наличия высокого в незначительном и пошлом привлекает в поле зрения писателя и поэму, и лирическую песню.

Переосмыслив и переработав, иногда пародийно, некоторые принципы построения сюжета, персонажа, композиции и повествования, освоив интонационные принципы лирической песни, Гоголь создал свой роман-эпопею-поэму.

Существует богатая литература по жанровому определению гоголевского произведения. Сам автор не нашел для него точного наименования, хотя многочисленные замечания, содержащиеся в его письмах, в Учебной книге словесности , в отступлениях мертвых душ, свидетельствуют о том, что для него были очень ясны новаторские принципы работы над своим новым произведением. Говоря о нем, он использует термины: "поэма", "роман", "малый род эпопеи", напоминая этим, что мы имеем дело с симбиозом всх вышеуказанных эпических форм.

Современные работы об эволюции и типологических особенностях романа [12], как и богатая критическая литература о Мертвых душах, позволяют отнести произведение Гоголя именно к роману, который соединяет в себе черты "описательно-объективного романа", "анатомии" и "антиромана".

Сюжет романа Мертвые души -анекдот о покупке мертвых душ-был подсказан Гоголю Пушкиным в 1835-ом году. Этот анекдот станет внешней рамкой картины быта и нравов России начала XIX-го века. Сама картина строится на идее суетности и пустоты существования, поглощенного пошлостью, мелочными и эгоистическими интересами. Приемом выявления этой идеи будет постоянное перекрещивание и сталкивание видимости и сущности характеров и поступков героев, восприятие земного, чувственного человека в иронически-пародийном плане.

Действие романа состоит из сцепления разных моментов похождений и приключений Чичикова, понужденных его буржуазной страстью накопительства, аферы. Но приключения Чичикова ни к чему не ведут. Афера Чичикова-покупка мертвых душ-не реализуется, герой не получает никакой выгоды из своих плутней. Поэтому можно сказать, что предприимчивый герой действует на пустом месте, как на пустом месте действовали интересы и желания чиновников в Ревизоре. Воля и желание прочности и благополучия побеждены случайностью, "ошеломляющим туманом". Итак, действие романа можно определить как ложное действие, так как оно фиктивно участвует в построении сюжета. Оно является претекстом привлечения в поле зрения читателя новых аспектов одной и той же бытовой реальности, связывания всех героев-помещиков и чиновников-единым моментом (властью над душами и потерей

[12] см Northrop Frye, Anatomia criticii, Editura "Univers", Bucureşti, 1972.

Romul Munteanu, Noul roman francez, Editura "Univers", Bucureşti, 1973.

Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu, Romanul realist în secolul al XIX-lea, Bucureşti, 1971.

собственной души.

Роман состоит из двух частей: первая часть представляет пустоту помещичьей жизни в бездействии и владении душами; вторая часть изображает пошлость и пустоту городской жизни в её суетности и бездействии.

Движение сюжета в первой части основывается на переходе Чичикова от одного помещика к другому с предложением о покупке мертвых душ.Встреча Чичикова с каждым из помещиков раскрывает новую степень проявления мертвенности жизни:пустая мечтательность (Манилов),идиотическая хозяйственность(Коробочка),бессодержательное движение и праздность(Ноздрев),грубый позитивизм(Собакевич), бессмысленное накопительство и скупость(Плюшкин).Таким образом, реализуется целая галлерея портретов и характеров,которая и является стержнем организации сюжета.

Основной метод построения характера-это упор на снижающие детали и подчеркивание физиологичности.При этом развивается настоящая поэтика мелочей,любящая собирать"все тряпье до малейшей булавки,которое кружится ежедневно вокруг человека"(Авторская исповедь,УI,стр.457).

Так,образ Манилова строится на его привычке"размышлять и думать",образ Ноздрева-собиранием деталей быта вокруг идеи о"неугомонной юркости и бойкости характера".Портрет Коробочки выдерживается в хозяйственных деталях,организующихся вокруг обычая помещицы"держать голову несколько набок"и между тем набирать понемногу деньги в"пестрядевые мешочки".Медвежество становится отличительной чертой не только физического сложения и движения Собакевича,но и принадлежащих ему предметов:"Фрак на нем был совершенно медвежьего цвета,рукава длинны,панталоны длинны,ступнями ступал он и вкривь и вкось(...)(У,стр.IIO).Наконец,в портрете Плюшкина подчеркивается уподобление человека вещи,насыщением окружающего его пространства предметами в состоянии разложения или под серой пылью,настаиванием на неподвижности атмосферы и человеческой физиономии.У Плюшкина "деревянное лицо",на котором лишь глаза бегают как мыши,знак единственной формы духовной жизни;наряд не имеет никакого определенного цвета или индивидуальной формы;село и барский двор не оживлены человеческим движением;барский дом описывается как настоящая свалка мусора и всякой всячины. Человек с деревянным лицом и гнилое,пыльное окружение составляют целое.Духовное в Плюшкине целиком поглощается вещественным.Поэтому и автор настаивает на элементах маски в его лице:деревян-

собственной души.

Роман состоит из двух частей: первая часть представляет пустоту помещичьей жизни в бездействии и владении душами; вторая часть изображает пошлость и пустоту городской жизни в её суетности и бездействии.

Движение сюжета в первой части основывается на переходе Чичикова от одного помещика к другому с предложением о покупке мертвых душ.Встреча Чичикова с каждым из помещиков раскрывает новую степень проявления мертвенности жизни:пустая мечтательность (Манилов),идиотическая хозяйственность(Коробочка),бессодержательное движение и праздность(Ноздрев),грубый позитивизм(Собакевич), бессмысленное накопительство и скупость(Плюшкин).Таким образом, реализуется целая галлерея портретов и характеров,которая и является стержнем организации сюжета.

Основной метод построения характера-это упор на снижающие детали и подчеркивание физиологичности.При этом развивается настоящая поэтика мелочей,любящая собирать"все тряпье до малейшей булавки,которое кружится ежедневно вокруг человека"(Авторская исповедь,УI,стр.457).

Так,образ Манилова строится на его привычке"размышлять и думать",образ Ноздрева-собиранием деталей быта вокруг идеи о"неугомонной юркости и бойкости характера".Портрет Коробочки выдерживается в хозяйственных деталях,организующихся вокруг обычая помещицы"держать голову несколько набок"и между тем набирать понемногу деньги в"пестрядевые мешочки".Медвежество становится отличительной чертой не только физического сложения и движения Собакевича,но и принадлежащих ему предметов:"Фрак на нем был совершенно медвежьего цвета,рукава длинны,панталоны длинны,ступнями ступал он и вкривь и вкось(...)(У,стр.IIO).Наконец,в портрете Плюшкина подчеркивается уподобление человека вещи,насыщением окружающего его пространства предметами в состоянии разложения или под серой пылью,настаиванием на неподвижности атмосферы и человеческой физиономии.У Плюшкина "деревянное лицо",на котором лишь глаза бегают как мыши,знак единственной формы духовной жизни;наряд не имеет никакого определенного цвета или индивидуальной формы;село и барский двор не оживлены человеческим движением;барский дом описывается как настоящая свалка мусора и всякой всячины. Человек с деревянным лицом и гнилое,пыльное окружение составляют целое.Духовное в Плюшкине целиком поглощается вещественным.Поэтому и автор настаивает на элементах маски в его лице:деревян-

ное,неподвижное и движение глаз как у марионетки оставляют впечатление странности и испуга.

В главе о Плюшкине объективное,добросовестное описание разных видов замирания человеческого,приложенное в предыдущих главах, самые пошлые подробности быта Манилова,Коробочки,Ноздрева, Собакевича, переходит в гневный протест против окончательной потери человеческого в человеке,поднимается до возвышенно-патетического утверждения человека:"И до такой ничтожности,гадости мог снизойти человек!Мог так измениться! И похоже это на правду?Все похоже на правду,все может статься с человеком(...)Заоирайте с собою все человеческие движения,не оставляйте их на дороге,не подымете потом!"(У,стр.149-150).

Изменение тона повествователя расширяет смысл представленных картин.Деревянная бездушность Плюшкина поднимается над ее социальной сущностью,вырастает до обобщающей картины замирания человека и призрачности жизни."Все похожи на правду,все может статься с человеком" суть слова,которые звучали и в Петероургских повестях. В них раскрывается истинный смысл всей галлереи помещичьих портретов,скрытая гоголевская сатира на жизнь. Обобщенность всех портретов подчеркивается не только гротескно-сатирическими зоологическими уподоблениями героев,но и проекцией всех сцен быта на фоне вечно развивающейся и обновляющейся жизни природы.

"Все похоже на правду" становится лейтмотивом второй части романа,где изображается необычайный успех Чичикова в городе и его быстрое падение.

Сюжетное развитие второй части(гл.УII-XI) основывается на мнимой интриге,состоящей из сплетней,толков, множества беспорядочно сталкивающихся интересов,страстей,привычек.

Бессмысленное движение жителей города N,побужденное приездом Чичикова-миллионера и вестью о покупке мертвых душ,сводится к той же сущности,что и деревянное бездушие Плюшкина.В(заметках) к I-ой части Гоголь указывает именно на этот смысл событии в городе: "Идея города.Возникшая до высшей степени Пустота(...)Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною,ничего не говорящею смертью(...)Смерть поражает нетрогающийся мир"(У,стр.567).

Старания жителей города угождать Чичикову,устройство балов и встреч,бессмысленное поведение дам и мужчин,пустивших сплетни о богатстве Чичикова,об его намерении похитить губернаторскую дочку,

все это создает"вихрь недоразумений",производит ошеломляющий туман,скрывающий сущность Чичикова.Действие оказывается более динамичным ,чем в первой части и быстро приближается к катастрофическому финалу.

Катастрофа постигает не только Чичикова,но и всех действующих лиц.Она происходит не по воле какого-нибудь героя или во имя некоего заранее данного морального принципа,а случайно. Жизнь,движущаяся по своим законам,ускользает от индивидуальной воли предприимчивого Чичикова,помещиков и чиновников,дамы приятной во всех отношениях и дамы просто приятной и т.д. Планы и расчеты отдельных лиц исчезают перед силой случайности. Чичиков теряется в бесконечном пространстве,а город остается в своем прежнем положении мертвенности,потому что действие Чичикова было пустым действием и осуществлялось оно на пустом месте.

Все виды духовной опустошенности,показанные в образах помещиков и чиновников,сосредоточены в Чичикове под личиной благонамеренности,любви к просвещению и прогрессу.В Чичикове глубоко заложен инстинкт хозяина и самохранения.Он сам не знает,где кончается этот инстинкт и где начинается подлость.Бессознательность делает очень хрупкой границу между видимостью и сущностью его характера.

Гоголь наделяет своего героя всем ,что"нужно человеку":волей к действию,предприимчивостью,степенностью мышления и поведения, аккуратностью и приятностью речи.Но этим не подчеркивается его исключительность,а наоборот,принадлежность его к той среде,которой принадлежат все остальные герои.У него лицо как у всех,внешность и поведение не выходят из обыкновенного.Наполеоновские ассоциации в описании его профиля дополняют и поясняют обыкновенность героя, буржуазную сущность его характера.Сходство героя с Наполеоном,как и его предприимчивость и желание воплотиться для будущих веков в наследниках воспринимаются не в героическом,а в иронически-пародийном плане.

С иронической добросовестностью,с мнимой серьезностью и вежливостью изображены его приятная внешность,его манеры,его умение говорить со всяким на своем языке.Приятная видимость явно противопоставляется позитивизму и эгоизму действий и мыслей героя,как подлинной его сущности.Противоречие видимости и сущности в геоpе обнаруживается не в течении действия,а в отношении самого автора к рассказанному.

Развенчивание ложно-добродетельного и ложно-сильного человека происходит в самой манере повествования,на языковом уровне. Ход повествования, подробного,плавного,медленного и торжественного представляет собою иронию над пошлостью того,о чем рассказывается.Автор регистрирует пустейшие разговоры как важные события, изображает мельчайшие подробности со всем тем вниманием, к которому обязывают происшествия значительные(см.разговоры Чичикова с Маниловым,и Коробочкой,разговоры дам города NN,описание подбородка Чичикова,его особой манеры держать голову и двигать ножки при знакомстве,описание его табакерки и его обычая угощать табаком новых знакомых).

Развенчивание героев и сообытий происходит и посредством комического разрушения логических и причинных связей в речах персонажей,в построении диалога,в мотивировке сообытий и поступков(манилову,в его мечтах,дружба с Чичиковым кажется основанием для получения обоими генерального чина;диалог Чичикова и Собакевича рождает недоразумения,потому что Чичиков говорит о мертвых душах,а Собакевич,из жадности к деньгам,расхваливает своих мертвецов как живых);сопоставления суждений,не имеющих никакой логической связи между собой,типа:"Лица у них(у мужчин) были полные и круглые, на иных даже были бородавки,кое-кто был и рябоват"(У,стр.I7);представления героев в коллективных,противоречащих портретах:"Мужчины здесь,как и везде,были двух родов: одни тоненькие,которые все увивались около дам(...);другие "толстые(...) т.е. не так чтобы слишком толстые,однако ж и не тонкие"(У,стр.I7).

Ирония повествователя сказывается и в подборе необыкновенных имен(Коробочка,Манилов,Феодулия Ивановна,Собакевич,Фемистоклюс,Алкид),в использовании неуловимых оттенков синонимических слов,в прерывании речи на полуслове:"Не мешает сделать еще замечание,что Манилова...но,признаюсь,о дамах я очень боюсь говорить (...)"(У,стр.32),в неуловимом повороте фразы,придающем ей то или иное течение:"Она не умела лгать:предположить что-нибудь-это другое дело,но и то в таком случае,когда предположение основывалось на внутреннем убеждении;если ж было почувствовано внутреннее убеждение,тогда умела постоять за себя,и попробовал он какой-нибудь док-адвокат,славящийся даром побеждать чужие мнения,попробовал бы он состязаться здесь,-увидел бы он,что значит внутреннее убеждение"(У,стр.22I).

Как было сказано ,ирония рождается из несоответствия тона рассказа с его содержанием.Тон повествования усиленно выявляется,

Развенчивание ложно-добродетельного и ложно-сильного человека происходит в самой манере повествования,на языковом уровне. Ход повествования, подробного,плавного,медленного и торжественного представляет собою иронию над пошлостью того,о чем рассказывается.Автор регистрирует пустейшие разговоры как важные события, изображает мельчайшие подробности со всем тем вниманием, к которому обязывают происшествия значительные(см.разговоры Чичикова с Маниловым,и Коробочкой,разговоры дам города NN,описание подбородка Чичикова,его особой манеры держать голову и двигать ножки при знакомстве,описание его табакерки и его обычая угощать табаком новых знакомых).

Развенчивание героев и сообытий происходит и посредством комического разрушения логических и причинных связей в речах персонажей,в построении диалога,в мотивировке сообытий и поступков(маниловy,в его мечтах,дружба с Чичиковым кажется основанием для получения обоими генерального чина;диалог Чичикова и Собакевича рождает недоразумения,потому что Чичиков говорит о мертвых душах,а Собакевич,из жадности к деньгам,расхваливает своих мертвецов как живых);сопоставления суждений,не имеющих никакой логической связи между собой,типа:"Лица у них(у мужчин) были полные и круглые, на иных даже были бородавки,кое-кто был и рябоват"(У,стр.17);представления героев в коллективных,противоречащих портретах:"Мужчины здесь,как и везде,были двух родов: одни тоненькие,которые все увивались около дам(...);другие "толстые(...) т.е. не так чтобы слишком толстые,однако ж и не тонкие"(У,стр.17).

Ирония повествователя сказывается и в подборе необыкновенных имен(Коробочка,Манилов,Феодулия Ивановна,Собакевич,Фемистоклюс,Алкид),в использовании неуловимых оттенков синонимических слов,в прерывании речи на полуслове:"Не мешает сделать еще замечание,что Манилова...но,признаюсь,о дамах я очень боюсь говорить (...)"(У,стр.32),в неуловимом повороте фразы,придающем ей то или иное течение:"Она не умела лгать:предположить что-нибудь-это другое дело,но и то в таком случае,когда предположение основывалось на внутреннем убеждении;если ж было почувствовано внутреннее убеждение,тогда умела постоять за себя,и попробовал он какой-нибудь дока-адвокат,славящийся даром побеждать чужие мнения,попробовал бы он состязаться здесь,-увидел бы он,что значит внутреннее убеждение"(У,стр.221).

Как было сказано ,ирония рождается из несоответствия тона рассказа с его содержанием.Тон повествования усиленно выявляется,

Развенчивание ложно-добродетельного и ложно-сильного человека происходит в самой манере повествования,на языковом уровне. Ход повествования, подробного,плавного,медленного и торжественного представляет собою иронию над пошлостью того,о чем рассказывается.Автор регистрирует пустейшие разговоры как важные события, изображает мельчайшие подробности со всем тем вниманием, к которому обязывают происшествия значительные(см.разговоры Чичикова с Маниловым,и Коробочкой,разговоры дам города NN,описание подбородка Чичикова,его особой манеры держать голову и двигать ножки при знакомстве,описание его табакерки и его обычая угощать табаком новых знакомых).

Развенчивание героев и событий происходит и посредством комического разрушения логических и причинных связей в речах персонажей,в построении диалога,в мотивировке событий и поступков(манилову,в его мечтах,дружба с Чичиковым кажется основанием для получения обоими генеральского чина;диалог Чичикова и Собакевича рождает недоразумения,потому что Чичиков говорит о мертвых душах,а Собакевич,из жадности к деньгам,расхваливает своих мертвецов как живых);сопоставления суждений,не имеющих никакой логической связи между собой,типа:"Лица у них(у мужчин) были полные и круглые, на иных даже были бородавки,кое-кто был и рябоват"(У,стр.17);представления героев в коллективных,противоречащих портретах:"Мужчины здесь,как и везде,были двух родов: одни тоненькие,которые все увивались около дам(...);другие "толстые(...) т.е. не так чтобы слишком толстые,однако ж и не тонкие"(У,стр.17).

Ирония повествователя сказывается и в подборе необыкновенных имен(Коробочка,Манилов,Феодулия Ивановна,Собакевич,Фемистоклюс,Алкид),в использовании неуловимых оттенков синонимических слов,в прерывании речи на полуслове:"Не мешает сделать еще замечание,что Манилова...но,признаюсь,о дамах я очень боюсь говорить (...)"(У,стр.32),в неуловимом повороте фразы,придающем ей то или иное течение:"Она не умела лгать:предположить что-нибудь-это другое дело,но и то в таком случае,когда предположение основывалось на внутреннем убеждении;если ж было почувствовано внутреннее убеждение,тогда умела постоять за себя,и попробовал он какой-нибудь дока-адвокат,славящийся даром побеждать чужие мнения,попробовал бы он состязаться здесь,-увидел бы он,что значит внутреннее убеждение"(У,стр.221).

Как было сказано ,ирония рождается из несоответствия тона рассказа с его содержанием.Тон повествования усиленно выявляется,

обособляется до полного выделения авторской речи,которая свободно сращается к комментариям и темам,не имеющим прямой связи с событиями романа.

Так рождаются отступления,которые входят составной частью в сюжет романа, как и повествование событий и описания.В зависимости от их содержания авторские отступления бывают разного рода с стилистической точки зрения и выполняют разные функции.

В первую очередь напомним отступления-комментарии к событиям или к характерам героев,которые,и по содержанию ,и по языку, стоят ближе к тексту повествования.В них совершается переход от комического к серьезному,движение из плана событий в план авторского созерцания.Так,говоря о характере Чичикова, с позиции людей,с которыми он встречается,автор пользовался эпитетами:чистый, аккуратный,опытный, приятный и т.д.В отступлении на стр.282-283, говоря от своего лица,он раскрывает настоящую сущность характера героя:"приобретение-вина всего; из-за него произвелись дела,которым свет дает название не очень чистых. Правда,в таком характере есть уже что-то отталкивающее(...),обобщающее значение его образа.

В других отступлениях,рассказчик выступает как автор книги, который говорит перед нами о своих писательских делах,на своем профессионально-писательском языке(см.гл.I,стр.28,гл.VI,стр.156, гл.XI,стр.281)

Наконец,на общем фоне повествования ясно выделяются отступления,которые служат сопоставлению ограниченности и пошлости жизни помещиков и жителей города с полнотой жизни русской нации, народа и природы. Эти отступления вносят темы обширного пространства России,дороги,тройки-птицы и богатырства. Так,в VII-ой главе, после описания визита к Плюшкину,этого ужасающего человеческого урода,озирая"всю потрясающую тину мелочей,опутавших нашу жизнь", автор вносит тему беспредельного пространства ,требующего,приложения богатырского труда(галлерея портретов крестьян,сделанных Чичиковым по записочкам проданных помещиками мертвых мужиков,служит выражению этой идеи.). В этих отступлениях тон автора поднимается от нейтральности к патетичности и восторженности.Музыкальное ощущение души писателя перед бесконечностью России,перед её народом,его восторг перед могучестью человека,перед его способностью бесконечно обновляться переводятся в ритмированную прозу,в величавое лирическое течение языка.

Воспринимая от народной песни плавность и величавость ритмики, красочность образов, пользуясь музыкой слов и фраз, независимо от их понятийного значения, Гоголь создал настоящие поэмы в прозе о России (гл.XI, стр.259), о дороге (XI, стр.259), о тройке (гл.XI, стр.287). Цитируем отступление о России:

"Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу; бедно, разбросанно и неприютно в тебе; (...) Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не чарует взора (...). Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?"

В этих отступлениях выражена гоголевская вера в человека и его будущее, его надежды на нравственное и духовное возрождение человечества, которое несется вперед как тройка -птица. В них постулируются уже благородные герои неоконченного II-го тома романа (Костанжогло, Уленька) и некоторые вопросы "Выбранных мест из переписки с друзьями" 1847 года.

Гоголь считал Мёртвые души своим капитальным сочинением, но и произведением, которое, наряду с произведениями в прозе А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова и начинающего Ф.М.Достоевского, предвещает зарождение чего-то оригинального и колоссального, утверждение неслыханного в Европе потока, который обеспечивает законодательство России в литературном мире. Через несколько десятилетий эти предчувствия писателя сбылись.

Сегодня история мирового романа немыслима без изучения Мертвых душ, романов Достоевского и Толстого. Более того, исследователи эволюции и типологии современного романа в его антиромантическом и абсурдном виде должны, по справедливости, отнести к его основателям и Гоголя.

Такое положение оправдано следующими особенностями гоголевского романа:

-во первых, предлагая свое произвести анатомическое сечение в русской общественной жизни начала XIX-го века, он переносит центр тяжести с героя на среду и значительно расширяет эпический охват повествования;

-операция анатомии основывается на статистике и подробном анализе зарегистрированного материала;

-статистика "значительного в чертах и правах" позволяет автору одновременно представить жизнь частного лица в унизительных, карика-

турных уподоблениях ,но и поставить общие проблемы человеческой природы путем обобщающего истолкования характеров в великих гротескно-зоологических и вещественных метафорах и путем перемещения образа из бытовой сферы в возвышенно-патетическую сферу авторских размышлений;

-настаивание на изображении конкретного жизненного окружения,в котором господствует закон относительности,изменяет отношения между персонажами,строение сюжета и повествования;

-между персонажами нет настоящего конфликта протагониста и антагониста ,следственно, интрига романа сведена почти к нулю;

-если действие персонажей характеризуется статикой,то предметы, окружающие их наделены динамикой.Описания динамизируются,а событийное повествование уменьшает свои функции и размеры.Описательные части сюжета осваивают функции повествовательных частей,сосредоточивая в себе данные разного характера(данные о герое и среде,данные,относящиеся авторской точки зрения).

-описание имеет главную роль в расположении композиционных планов сюжета,в построении сюжетного времени;

-отсутствие событий лишает время определенности,хотя движение героя происходит в реальном географическом пространстве,в России. Реальность этого пространства перерастает в неопределенность символического пространства(весь мир).

Все вышеуказанные черты гоголевского романа позволяют утверждать,что русский писатель нащупал новую эпическую форму одновременно с Флобером,сочинение которого Сентиментальное воспитание(1846 года) считается началом нового современного романа или"антиромана".

От имперсонализма Флобера и сольшинства неороманистов Гоголь отличается своим лиризмом,исходящим из великой веры в человека.Сознание пошлости жизни ведет его к безнадежному нигилизму,но великий просветительский принцип безграничной способности человека усовершенствоваться приводит его к визионаризму,к поэтизации жизни и человека.Это и определяет глубокую сложность гоголевского творчества,трагизм судьбы человека и писателя,основанной на идее о необходимости для писателя и искуства образовать и наставлять людей.

История искусства знает очень мало художников, которые подчинили всю свою жизнь одной идее.Идея Гоголя это то,что он художник и никем другим не должен быть.В сущности вся его деятельность пронизана подвижническим чувством обязанности исправлять

турных уподоблениях ,но и поставить общие проблемы человеческой природы путем обобщающего истолкования характеров в великих гротескно-зоологических и вещественных метафорах и путем перемещения образа из бытовой сферы в возвышенно-патетическую сферу авторских размышлений;

-настаивание на изображении конкретного жизненного окружения,в котором господствует закон относительности,изменяет отношения между персонажами,строение сюжета и повествования;

-между персонажами нет настоящего конфликта протагониста и антагониста ,следственно, интрига романа сведена почти к нулю;

-если действие персонажей характеризуется статикой,то предметы, окружающие их наделены динамикой.Описания динамизируются,а событийное повествование уменьшает свои функции и размеры.Описательные части сюжета осваивают функции повествовательных частей,сосредоточивая в себе данные разного характера(данные о герое и среде,данные,относящиеся авторской точки зрения).

-описание имеет главную роль в расположении композиционных планов сюжета,в построении сюжетного времени;

-отсутствие событий лишает время определенности,хотя движение героя происходит в реальном географическом пространстве,в России. Реальность этого пространства перерастает в неопределенность символического пространства(весь мир).

Все вышеуказанные черты гоголевского романа позволяют утверждать,что русский писатель нащупал новую эпическую форму одновременно с Флобером,сочинение которого Сентиментальное воспитание(1846 года) считается началом нового современного романа или"антиромана".

От имперсонализма Флобера и большинства неороманистов Гоголь отличается своим лиризмом,исходящим из великой веры в человека.Сознание пошлости жизни ведет его к безнадежному нигилизму,но великий просветительский принцип безграничной способности человека усовершенствоваться приводит его к визионаризму,к поэтизации жизни и человека.Это и определяет глубокую сложность гоголевского творчества,трагизм судьбы человека и писателя,основанной на идее о необходимости для писателя и искуства образовать и наставлять людей.

История искусства знает очень мало художников, которые подчинили всю свою жизнь одной идее.Идея Гоголя это то,что он художник и никем другим не должен быть.В сущности вся его деятельность пронизана подвижническим чувством обязанности исправлять

жизнь людей, заставлять их содрогнуться и покаяться. Ради исполнения этих обязанностей "проповедника" Гоголь отказывается от жизненных удобств, отрекая себя на страдальческое существование, дабы страданием, как позднее Толстой, освятить и эмоционально усилить действенность своего ученмя.

Эта идея с большей настойчивостью проявляется у него после появления I-го тома Мертвых душ в I842-ом году, когда от служения обществу своим искусством Гоголь переходит к прямой проповеди смирения и братства людей. Ища ответа на вопрос, должно ли искусство тревожить, как это случилось при представлении Ревизора и при появлении Мертвых душ, или умиротворять, писатель предлагает реализацию воспитательной роли художника в морально-религиозном плане усовершенствования.

Так возникает у него идея опубликования Выбранных мест из переписки с друзьями (I847 г.) и Авторской исповеди (I847 г.), в которых прямо проповедуется необходимость для художника возбудить в людях потребность активного блага и которые отражают глубокий моральный и творческий кризис писателя. Так и умер он в I852 году, истерзанный внутренней борьбой и страшным душевным разладом, побежденный страхом перед пустотой жизни и бессилием искусства непосредственно действовать на сознания людей.

В год смерти Гоголя И.С.Тургенев доказывает обратное :

"C'était plus qu'un écrivain pour nous; il nous avait révélé à nous-même."

жизнь людей, заставлять их содрогнуться и покаяться. Ради исполнения этих обязанностей "проповедника" Гоголь отказывается от жизненных удобств, отрекал себя на страдальческое существование, даже страданием, как позднее Толстой, освятить и эмоционально усилить действенность своего учения.

Эта идея с большей настойчивостью проявляется у него после появления I-го тома Мертвых душ в 1842-ом году, когда от служения обществу своим искусством Гоголь переходит к прямой проповеди смирения и братства людей. Ища ответа на вопрос, должно ли искусство тревожить, как это случилось при представлении Ревизора и при появлении Мертвых душ, или умиротворять, писатель предлагает реализацию воспитательной роли художника в морально-религиозном плане усовершенствования.

Так возникает у него идея опубликования Выбранных мест из переписки с друзьями (1847 г.) и Авторской исповеди (1847 г.), в которых прямо проповедуется необходимость для художника возбудить в людях потребность активного блага и которые отражают глубокий моральный и творческий кризис писателя. Так и умер он в 1852 году, истерзанный внутренней борьбой и страшным душевным разладом, побежденный страхом перед пустотой жизни и бессилием искусства непосредственно действовать на сознания людей.

В год смерти Гоголя И.С.Тургенев доказывает обратное :

"C'était plus qu'un écrivain pour nous; il nous avait révélé à nous-même."

Н.В.ГОГОЛЬ

Библиография

Сочинения

I.Н.В.Гоголь,Полное соорание сочинений в 7-и томах, Москва,I967г.
2.Н.В.Гоголь,О литературе,Москва,I952 г.
3.Н.В.Гоголь,Повести, Москва-Ленинград,I95I г.

Литература о нем

А)На русском языке:

I.Н.П.Анциферов,Москва и Петербург в жизни и в творчестве Гоголя, Гоголь в школе,Сб.статей под редакцией В.В.Голубкова ,Москва,I954 г.
2.С.Т.Аксаков,История моего знакомства с Гоголем, москва,I960г.
3.И.Ф.Анненский,Книга отражений,С.По. I906 г.
4.П.В.Анненков,Литературные воспоминания,Москва-Ленинград,I960г.
5.А.Аникст,Гоголь о реализме в драме ,"Театр",I952,нр.3
6.Н.Н.Антонова, Проблема художника и действительности в повести "Портрет",Проблемы реализма русской литературы XIX-г9, Москва-Ленинград,I96I г.
7.В.Г.Белинский,О русской повести и повестях Гоголя,Полное собрание сочинений в XIУ-т томах,т.XIII,Москва,I953
8.П.Берков,Идея Петероурга-Петрограда-Ленинграда в русской литературе,"Звезда",I957,нр.6
9.Г.П.Бердников,А.П.Чехов,Идейные и творческие искания,Москва-Ленинград,I96I,стр.33-47
I0.Д.Д.Благой,Гоголь-наследник Пушкина,Н.В.Гоголь,Сб.статей, москва, I954 г.
II.Н.Л.Бродский, Н.В. Гоголь и"Ревизор",Н.В.Гоголь,Ревизор ,Москва-Ленинград,I930 г.
I2.В.Боцяновский,Один из вещных символов у Гоголя,Ленинград,I926 г.
I3.П.К.Боголепов,Язык поэмы Н.В.Гоголя"Мертвые души",Москва,I952
I4.С.А.Венгеров,Писатель-гражданин,Собрание сочинений,т.II ,Пб.,I9I3г.
I5.В.Вересаев,Гоголь в жизни,москва,Ленинград,"Academia" ,I933г.
I6.В.Виноградов,Гоголь и натуральная школа,Ленинград,I925г.
I7." " ",из истории стилей русского историчеокого романа, "Вопросы литературы,"I958,нр.I2

I8.В.В.Виноградов, Эволюция русского натурализма,
Ленинград, I929 г.

I9.Э.Я.Войтоловская, Комедия Н.В.Гоголя "Ревизор", Комментарии,
Ленинград, I972г.

20.В.Гиппиус, Проблематика и композиция "Ревизора", Н.В.Гоголь,
Материалы и исследования, Москва-Ленинград, I936г.
т.II

2I.Г.А.Гуковский, Реализм Гоголя, Москва, I959 г.

22.Н.В.Гоголь. Его жизнь и сочинения, составитель Покровский,
Москва, I908 г.

23.Н.В.Гоголь. Материалы и исследования, тт.I, II, под ред.В.В.Гиппиуса, Москва-Ленинград, I936 г.

24.Гоголь в воспоминаниях современников, Москва, I952 г.

25.Гоголь. Статьи и материалы, Ленинград, изд.Л.Г.У. , I954 г.

26.А.Григорьев, Н.В.Гоголь и его "Переписка с друзьями ", вып.8-ой
Москва, I9I6 г.

27.А.Горелов, Очерки о русских писателях, Ленинград, I96I г.

28.Б.А.Гофман, Язык и стиль повести Гоголя "Нос", "Русский язык в школе", I936 г., нр.5

29.А.М.Докусов, Поэма Н.В.Гоголя "Мертвые души", Ленинград, I959 г.

30.А.А.Елистратова, Гоголь и проблемы западноевропейского романа,
Москва, I972 г.

3I.В.В.Ермилов, Гений Гоголя, Москва, I959 г.

32." " "Некоторые вопросы теории советской драматургии .О
гоголевской традиции, москва, I953 г.

33.Я.Зунделович, Поэтика гротеска, Проблемы поэтики, Сб.статей
под ред.В.Брюсова, Москва-Ленинград, I925 г.

34.В.Жданов, Н.В.Гоголь. Очерк жизни и творчества, Москва, I959 г.

35.Ф.М.Иоффе, Тема "маленького человека" и повесть Гоголя "Шинель",
"Лит.в школе", I94I , нр.I

36.В.В.Каллаш,Основные черты личности и творчества Гоголя, москва,I902 г.

37.В.С.Катранов,Гоголь и его украинские повести, Воронеж,I9[illegible]0г.

38.К.А.Киласония,К вопросу о взглядах Гоголя на искусство(по повести "Портрет"),Труды Кутаисского пед.ин-та, II,I952-I953гг

39.В.Г.Короленко,Трагедия великого юмориста,Короленко,Собрание сочинений в I0-и томах,т.8,Москва,I955 г.

40.Я.Л.Левкович,Историческая повесть,Русская повестьXIX-го века, Ленинград,I973 г.

4I.Ю.Манн,Формула онемения у Гоголя",Известия Акад.Наук, серия лит.и языка,I97I,вып.I,т.XXX

42." " Образ художника в повести Гоголя"Невский проспект", Н.В.Гоголь,Сб.статей ,Москва,I954 г.

43." "Искусство гротеска, "Молодая гвардия",I957,нр.4

44." "О гротеске в литературе,Москва,I966 г.

45.Д.С.Мережковский,Лермонтов.Гоголь,С ПБ.I9IIг.

46.В.Малинин,Н.В.Гоголь как эпический писатель, Киев,I902 г.

47.С.Машинский, Гоголь I852-I952,Москва,I95I г.

48.И.Мандельштам,О характере гоголевского смеха,Гельсингфорс, I902 г.

49.Б.Мейлах,Русская повесть 20-ых-30-ых годов XIX-го века,Русская повесть XIX-го века,Москва-Ленинград,I950г.

50.Д.Н.Овсянико-Куликовский,История русской интеллигенции, москва,I906г.

5I.Е.Покусаев,Гоголь об"истинно-общественной"комедии,"Русская лит.I959,нр.2

52.С.М.Петров,Исторический роман в русской литературе,Москва, I96I г.

53.Н.Пиксанов,Украинские повести Гоголя,О классиках,со.статей, Москва,I933 г.

54.А.Слонимский,Техника комического у Гоголя,Петроград,I923г.

55." " "История создания "Женитьбы Гоголя,Русские классики и театр ,Москва-Ленинград,I947 г_

56.Е.Соллертинский, О композиции "Мертвых душ",Вопр.лит.",I959, нр.3

57.Н.Л.Степанов,Национальное своеобразие поэмы Н.В.Гоголя"Мертвые души"Изд.А.Н.от.лит.и яз.,I952 г.,т.XI,вып.I

58.Н.Ц.Третьякова,Работа Гоголя над языком и стилем "Тараса Бульбы" ,Материалы и исследования по истории русского лит.языка,т.II,Москва,I953г

59,Ю.Тынянов,Достоевский и Гоголь,К теории пародии,Пб.I92Iг.

60.Д.Е.Тамарченко"Мертвые души"Гоголя,"Руск.Лит.",I954 г.нр.2

6I." " "Из истории русского классического романа,Москва-Ленинград,I96I г.

62.Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма,Ленинград,I97I г.

63," " "Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-ых годов, Проблемы реализма русской литературы XIX-го века , Москва-Ленинград,I96I г.

64.В.Шкловский,Художественная проза, Размышления и разборы.Москва, I959 г.

65." " " Заметки о прозе русских классиков, Москва,I955 г.

66.Б.Эйхенбаум,Как сделана"Шинель "Гоголя,Сквозь литературу,Ленинград,I924 г.

67.В.и.Шенрок,Постепенный рост художественного творчества Гоголя, н.В.Гоголь,Его жизнь и сочинения,соотВ.Покровский, Москва,I908 г.

68." " "Красоты природы в "Вечерах на хуторе близ Диканьки", там же.

69." " " Женские и мужские типы в"Вечерах",там же

б). на других языках:

1. H. Günter, Das Grotesc bei Gogol. Formen und Functionen, München, 1968.
2. E. Dupuy, Les grandes maîtres de la littérature russe au XIX-ème siècle , Paris, 1885.
3. Otto Kaus, Der Fall Gogol, München, 1912 .
4. Vera Călin, Metamorfozele măştilor comice, Bucureşti, 1966.

Н.В.Гоголь

Рекомендуемая литература

Сочинения

1.Н.В.Гоголь, Полное собрание сочинений в 7-и томах, Москва, 1967г. т. I, II-III, IУ, У

2.Н.В.Гоголь, О литературе, Москва, 1952 г.

Литература о нем

1.Д.Н.Овсянико-Куликовский, История русской литературы XIX-го века, Москва-Пб. 1911г., т.II

2.Д.Е.Тамарченко, Из истории русского классического романа, Москва-Ленинград, 1961 г.

3.Г.А.Гуковский, Реализм Гоголя, Москва, 1959 г.

4.В.Виноградов; Эволюция русского натурализма, "Academia" Ленинград 1929г.

5.В.В.Ермилов, Гений Гоголя, Москва, 1959 г.

6.Г.М.Фридлендер, Поэтика русского реализма, Ленинград, 1971 г.

7.Ю.Манн, О гротеске в литературе, Москва, 1966 г.

8.А.А.Елистратова, Гоголь и проблемы западноевропейского романа, Москва, 1972 г.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ
(1812-1891)

Двойственная натура Гончарова-художника: уравновешенность и мечтательность (стр.153); рационализм художественного мышления (стр.156); эпическое призвание писателя (стр.159); реалистическая система у Гончарова (стр.159); объективизм на словесном и синтаксическом уровне (стр.157); сюжетно-фабульная структура гончаровской трилогии (стр.160); способы типизации в романах Гончарова (стр.164); гончаровская деталь (стр.164); Гончаров - "певец комнаты" (стр.165); типология гончаровских героев: Адуев-младший - Обломов - Райский; (стр.168); Петр Адуев - Штольц - Тушин (стр. 171); женские типы (стр. 174); Марк Волохов (стр.176); жанр фрегата "Паллада" (стр.177); быт и смерть в гончаровских романах (стр.178); заключение (стр.178); библиография (стр. 180).

Не раз критики смешивали спокойствие и безмятежность духа Гончарова - человека с объективностью его манеры писать. Миллюзия полной объективности восходит к высказыванию В.Г. Белинского, который в своем известном Взгляде на русскую литературу 1847 г. приветствовал выступление на литературную арену нового талантливого беллетриста: "У него /у Гончарова/ нет ни любви, ни вражды к создаваемым им лицам, они его не веселят, не сердят, он не дает никаких нравственных уроков ни им, ни читателю, он как будто думает: кто в беде, тот в ответе, а мое дело сторона..." Прошло больше, чем 125 лет с года дебюта Гончарова с романом Обыкновенная история, принесшим ему славу первостепенного таланта среди писателей 40-ых годов. С неминуемого расстояния во времени критики часто переоценивали мнения, когда - то считавшиеся неопровержимыми. Ключ к пониманию сущности гончаровского таланта нужно искать в двойственности его умственной и художественной натуры. Если судить по биографии писателя, где единственными событиями являются даты, связанные с появлением в свет его книг, (гончаровская жизнь соперничая в отношении "бессобытийности" с жизнью Чехова[2]), Гончаров - мирный и уравновешенный эпикуреец; если всмотреться вглубь, наше внимание привлекает именно его стремление к идеальности, пушкинская "светлая печаль" по красоте и чистоте, то, что возвышает душу над житейской пошлостью и обыденностью обломовщины. Прирожденная

---

1 Гончаров в русской критике, Гослитиздат, Москва, 1958г., стр. 32.

2 Иван Александрович Гончаров родился в богатой купеческой семье в Симбирске. В 1831 г. поступил в Московский университет на Словесный факультет; в 1834 г. окончил факультет. Дебютировал в 1847 г. в журнале "Современник" с романом Обыкновенная история. 1847 г. считается годом дебюта, несмотря на то, что до этой даты он напечатал перевод из Е. Сю в журнале Надеждина "Телескоп" и опубликовал в 1835-1836 г. в рукописном альманахе Майковых

уравновешенность темперамента проявляется у Гончарова в сфере художественного мышления в его стремлении к рационализму . К этому способствовали, наверное, его излюбленные чтения из философов XVIII века. Довольно часто рационализм переходит в дидактицизм, легко уловимый в поучительном, "настывительном" тоне многих страниц его последнего романа. Гончаров "осмотривает" приемом слишком точного названия, "указывая пальцем" на пороки и ошибки его героев. Таким образом, аллегория заменяет символ (это тоже во вкусе рассудительности XVIII века).

Несомненно, настоящее призвание автора Обломова - это эпический жанр. Даже когда воспевает, а не описывает будничность, писатель делает это в манере сказителей древнерусского эпоса, так как в народных сказках и былинах его привлекает эпическая широта и простота изложения. Эпическое дарование Гончарова нужно

"Подснежник" четыре стихотворения. Его повесть (в жанре физиологических очерков), Счастливая ошибка (1839 г.) была опубликована в 1848 г.; в 1852 - 1854 г. ездил на фрегате "Паллада" вокруг света и опубликовал в 1858 г. двухтомное издание своих путевых записок. В 1859 г. напечатал роман Обломов. В 1869 г. вышел в свет роман Обрыв. После Обрыва публикует статью Миллион терзаний (1872 г.), означавшую важную дату в толковании комедии Грибоедова Горе от ума; следуют Литературный вечер (1877 г.), статья Лучше поздно, чем никогда (1879 г.) , о том, как писались его романы; Заметки о личности Белинского (1881 г.), эскиз Слуги (1888 г.) и памфлет Необычайная история (опубликованный в 1924 г.), где осмеивает Тургенева в плагиате. Умер в Петербурге в 1891 г.

понимать как спокойное течение повествования, а также как органическое ощущение жизни в больших масштабах, по аналогии с неминуемой сменой времен года: "Илья Ильч жил как будто в золотой римской жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня и ночи и времен года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дна жизни весь осадок , часто горький и мутный, не бывало."[3] Когда, все-таки, бывают такие стихии (в виде бурных страстей), они возникают как что-то случайное, как временное отступление от установленных норм быта; после таких вспышек, невозмутимое течение жизни входит в обыкновенное русло: "Но гора осыпалась понемногу, море отступало от берега или прилывало к нему, и Обломов мало-помалу входил в прежнюю нормальную свою жизнь." (IУ,315) Род эпического дарования Гончарова лучше всего проявляется в создании больших полотен, в том, что он называл "зодчеством в литературе". Его истинный талант - синтетический; он умеет писать крупные произведения по строго обдуманному плану при крепкой связи и стройности целого. Конечно, исполнение такого огромного здания требовало "упорства, спокойного , объективного обозревания и постоянного труда, терпения..."[4] - если цитировать самого Гончарова. Не случайно десятилетние промежутки между датами напечатания его романов означали интенсивную умственную работу; там, где некоторые современные Гончарову критики видели авторскую обломовскую лень, была, в сущности , напряженная творческая деятельность. Старался уместить в рамки романа всю сложность жизни, Гончаров написал намного меньше, чем

---

3 И. А. Гончаров, Собрание сочинений в шести томах, том 4, Гослитиздат, Москва, 1959 г. В дальнейшем цитируется это издание. В скобках указывается на том и страницу .

4 Цитируется по кн. А.Г. Цейтлина, А.И. Гончаров, изд-во Академии Наук СССР, москва, 1950 г., стр. 401.

другие романисты. Ему было невозможно откликаться на злобу дня (как это делал Тургенев), так как жизнь представлялась ему настолько многосторонней, что было трудно найти в хаосе мутной эпохи опорную точку, фокус внимания, и интегрировать этот материал в определенные границы романического жанра. Если переломные 40-60 годы давали повод Тургеневу написать шесть романов - повестей, тот же период был охвачен Гончаровым лишь в трех романах, написанных в течение пятидесяти лет. В этом отношении интересно замечание Белинского, уловившего отличительную черту романического дарования автора Обломова с самого дебюта Гончарова: "Что другому стало бы на десять повестей, у него укладывается в одном романе."[5] В замысле автора Обыкновенная история, Обломов и Обрыв виделись как органические части трилогии о трех разных периодах русской истории. Дело в том, что романы составляют единую романическую систему, чьим объектом изображения является старая жизнь, а их автор оставался до конца своих дней верным определенному укладу мышления, будучи целиком писателем сороковых годов. Об этом свидетельствует тот факт, что писатель начал работать над Обрывом одновременно с печатанием Обыкновенной истории, а появление Сна Обломова (1849 г.) совпадает с возникновением замысла романа Обрыв. При появлении в свет своего Обрыва Гончаров настаивал на единстве трех романов: "...никто не потрудился взглянуть попристальнее и поглубже, никто не увидел теснейшей органической связи между тремя книгами: "Обыкновенной историей", "Обломовым" и "Обрывом"! Белинский, Добролюбов - конечно, увидели бы, что в сущности это одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи - старой жизни..."[6]

---

5 Там же, стр. 342.
6 Цит. по И.К. Пиксанову, Гончаров (в кн.: История русской литературы, том VIII, часть I, Изд-во Акад. Наук СССР, М.-Л., 1956 г., стр. 413.

В романах Гончарова жизнь проходит мирно, спокойно; события не могут устанавливать её ровное течение. Вот почему у Гончарова, больше чем у любого другого русского писателя , "механизм" романа уподобляется "медленной постепенности" быта на всех уровнях романической структуры, начиная со словесно-синтаксической и кончая сферой героев. Вся критика единогласно признавала в слоге Гончарова качества плавности и ровности, без нервного нагромождения первых попавших слов у Достоевского или названий вещей у Толстого, как впервые увиденных, по приему остранения. Темп речи у Гончарова, подобно неизбежному движению, не ускоряется и не замедляется, не впадает в пафос или в гнев. Изящность речи вытекает из округлости периодов , построенных по правилам классического синтаксиса, где анафора и синтаксический параллелизм играют первостепенную роль. Нижеприведенная цитата иллюстрирует, на наш взгляд , выразительный потенциал анафоры и аналогии; слово <u>там</u> анафорически появляется в начале каждого колона, и сами колоны расположены по синтаксическому параллелизму, создавая впечатление музыкального, геометрического построения периода ; слово <u>там</u> нагружается значением всеобщей текучести и равнодушия жизни, а также - однообразия и относительности нашего бытия, иллюзорности всяких перемен:" Год прошел со времени болезни Ильи Ильича. Много перемен принес этот год в разных местах мира: там взволновал край, а там успокоил; там закатилось какое-нибудь светило мира, там засияло другое; там мир усвоил себе новую тайну бытия , а там рушились в прах жилища и поколения. Где падала старая жизнь, там молодая зелень, пробивалась новая..." (IУ,314)

Речевую структуру гончаровских романов легко выделить , в силу общего конструктивного принципа, обнаруживающегося с

немногими вариациями и в романе Обыкновенная история(1847 г.), и в Обломове(1859 г.), и в Обрыве(1869 г.): это - объективность. Повествование ведется от лица рассказчика - наблюдателя. Отсюда и эффект отсутствия субъективности. Это - рассказчик, который не связан ни с одним из героев; их поступки и внутренние движения он воспринимает извне. Трудно определить позицию повествователя - наблюдателя в пространстве: неясно, откуда он видит. Речь рассказчика насыщена словом героя; таким образом, создается впечатление, что повествователь вполне " на стороне" Адуева - дяди, иногда - Адуева-младшего. На самом деле, за окраской речи рассказчика словами героев скрывается более сложный прием, названный В.Н. Волошиновым "замещенно-прямой речью"[7], т.-е. речь повествователя ощущается как принадлежащая, с формальной точки зрения , не героев, а определенному рассказчику:"Александр видимо избегал его. Он потерял всякую доверенность к его печальным предсказаниям и боялся холодного взгляда на любовь вообще и оскорбительных намеков на отношения его к Наденьке в особенности. Ему противно было слушать , как дядя, разбирая любовь его, просто, по общим и одинаковым будто бы для всех законам, профанировал это высокое,святое, по его мнению, дело. Он таил свои радости , всю эту перспективу розового счастья предчувствуя что чуть коснется его анализ дяди, то, того и розы рассыплются в прах или превратятся в назем. А дядя сначала избегал его оттого, что вот, думал, малый заленился, замотается, придет к нему за деньгами, сядет на шею."(I,88) В замещенно-прямой речи и состоит непривычность

7 Цит. по кн. А.П. Чудакова, Поэтика Чехова, Изд-во "Наука", москва, 1971 г., стр. 103. "Замещенно -прямая речь" =" "vorbirea directă - substituită".

речевой структуры Гончарова. В канве его романов новаторский прием соседствует с гоголевским способом интонаций, форм обращения к читателю, где общий строй фразы свидетельствует о воздесуществующем повествователе в неопределенно- личном тоне сказа. Часто рассказчик дает оценочные характеристики без всякого вмешательства речевого потока героя или рассуждает о воспитании и сорализации характера, то, чего не замечали критики, говорящие о полной объективности гончаровского романа. Примером "открытого" выражения оценочно-сочувственного отношения к высказываемому служит длинный монолог из романа Обыкновенная история. Мы ограничимся цитированием начала этого монолога:"Бедная мать! вот тебе и награда за твою любовь! Того ли ожидала ты? В тем-то и дело, что матери не ожидают наград. Мать любит без толку и без разбору . Велики вы, славны, красивы, горды, переходит имя ваше из уст в уста, гремят ваши дела по свету - голова старушки трясется от радости , она плачет , смеется и молится долго и жарко (...)"(I,I5) Впечатлению полной объективности служит и присутствие в тексте разговоров -дискуссий, писем Адуева - младшего (во вкусе эпистолярного романа 30-х годов прошлого века), где голос повествователя стушевывается, доходя до размеров сконцентрированной сценической ремарки. В романе Соломов черты повествовательной манеры, оформленные при написании Обыкновенной истории , сохраняются почти неизменными.

Мы говорим "почти", потому что замещенно- прямая речь уступает место гоголевскому приему рассказчика-наблюдателя. И здесь встречаются разговоры-дискуссии,но они становятся все более сценическими, в виде " поединка мыслей не отягощенного вещным антуражем."[8] Общий тон рассказчика-наблюдателя становится более сдержанным, без иронической окраски, встречаемой в первым гон-

---

8 Там же, стр. I4у.

гаровском романе. Обрыв означает возвращение романиста к приему замещенно-прямой речи, в полном согласии с изменениями в пространственной структуре гончаровской прозы: роман соблюдает принцип "оптического" повествования, при котором изображаемое подчиняется точке зрения рассказчика - наблюдателя. Это не кто иной, как главный персонаж - Райский. Наблюдательный пункт передвигается в пространстве, а изображаемое ограничивается именно положением Райского. Неправы те, кто видят в последнем романе Гончарова раздвоение точек зрения, так как речевой поток традиционного повествователя - автора проявляется исключительно в двух звеньях романа: в экспозиции (автор - рассказчик знакомит нас с Райским и Аяновым) и в первой главе IУ части (где Вера встречается с Марком). Сама глава начинается словами "Вера расставшись с Райским, еще подождала, чутко вслушивалась, не следует ли он за ней...:"(IУ,I44), что делало присутствие Райского-наблюдателя невозможным. Структура повествования усложнется тем, что рассказ ведется не от первого лица, а в преображенном виде третьего лица; замещенно-прямая речь стилистически окрашена словами Райского: оказывается, что Гончаров ощущал опасность тенденциозности, явного дидактицизма; вместо того, чтобы открыто осудить поступки нигилиста (столь неприятного писателю), голос автора заменяет голос Райского, а "приговор" выходит оттененным:"А никто другой, как Марк Волохов, этот пария циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Мор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, словом отверженец, "Варрава"!"(У1, I40) Повествование с определенно точно установленной в пространстве точки зрения, ставит героя в независимое положение по отношению к голосу автора. Эта особая форма объективности не исключает строгой целенаправленности повествования, подчиненного обрисовке главного героя, что придает гончаровским романам вид романов - монографий с тезисом и антитезисом с наименьшим количеством эпизодических лиц, исчезающих с поля зрения автора , когда они больше не нужны в раскрытии центрального персонажа. При развертывании сюжетной линии романист выбирает несколько опорных точек (порывы Александра поцеловать дядю, предупреждения Петра об отказе дать деньги

yAndré Mazon, Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov, Librairie Ancienne Honoré Campion, Paris. 1914, p. 139.

племяннику), мотивы, которые упоминаются время от времени, связывая эпизоды в одной цепи сюжета. Одновременно реплики и жесты как опорные точки имеют и характерологическую функцию, отмечая фазисы в умственном и душевном развитии героя, в утрате Александром романтических иллюзий. Есть в романе определенный геометризм (проявление рационализма, о котором мы говорили выше), который предписывает отбор и распределение материала(I-ая часть - тезис, вторая часть - антитезис). Первая часть организована по закону полной симметрии;в споре-дискуссии со своим племянником Адуев - - старший излагает тезис ; немедленно за ним следует испытание тезиса практикой (эпизоды с Александром), что каждый раз уничтожает иллюзорность романтических мечтаний провинциала. Первая часть романа оканчивается полной победой концепций Петра Адуева. Если бы автор расстался с Адуевым-младшим в этот момент, получился бы еще один вариант типа ленского, но объективный и скептический писатель не останавливается здесь; за тезисом следует антитезис, то, что составляет сердцевину второй части романа: сомнительными и зыбкими оканчиваются не только романтические иллюзии гончаровского ленского, но и призраки прочного уклада семейной жизни дяди-человека, умеющего " делать свое дело", чья холодность и меркантильность являются причиной гибели Лизаветы Александровны. В эпилоге мы найдем Адуева - - младшего, которому предвещают "и карьеру, и фортуну " его дядя.

Обломов основывается на "механизме", разработанном" автором в его первом романе. Русскому классическому роману всегда была присуща тенденция к нарушению фабулы. Статическую форму романа Гончаров доводит до ее возможного предела(Добролюбов писал, что "Лень и апатия Обломова - единственная пружина действия во всей его истории."[10]) В этом отношении гончаровский Обломов может делить звание статического романа с произведением Стерна, Тристрам Шенди (1767 г.). Разница в том, что Гончаров нарушает "литературное пространство", строя свой роман исключительно на боколежании главного героя, а Стерн грешит против формальных правил " литературного времени", так как он развертывает сюжетную линию на протяжении четырех страниц без малейшего сдвига в

---

10 Н. А. Добролюбов, Что такое обломовщина? (в кн. : Гончаров в русской критике , стр. 57)

хронологическом порядке. Конструктивный принцип монографии об Обломове - это движение в кругу (сон - пробуждение - сон), подражая космическому движению с периодическим возвратом к исходной точке. Экспозиция к роману дается не в начале повествования (как это было в предыдущем романе), а в IX ой главе первой части. Сон Обломова - это вставная новелла , перебивающая главную временную линию сюжета (новелла была опубликована отдельным изданием уже в 1849 г., т.-е., за десять лет до напечатания целого романа). Автор переносит нас в героически - фантастически - смешное царство "олимпийских богов", "старосветских помещиков" Обломовки, трактованное в поэтической манере сказителей старины, без саркастических тонов гоголевского смеха. Без главы Сон Обломова было бы трудно понять смутные порывы Ильи Ильча к поэзии и красоте. Рационализм художника дает себя знать и здесь; романист не удовлетворяется лишь видением, но и объясняет то, что видит, в духе физиологических очерков 40-годов. Лень и апатия обломовского характера, как его психологические доминанты, подвергаются испытанием любовью, автор используя излюбленный в русской литературе мотив "русского человека на rendez-vous". История пробуждения Обломова через любовь и дружбу завершается полным торжеством покоя; будничная сторона жизни навсегда охватывает героя в свои объятия. Драматизм ситуации состоит в том, что персонаж осознает свое падение, но в силу своего фатализма не сопротивляется филистинизму. Гончаров пунктирует новые фазисы в развертывании сюжета (история временного пробуждения Обломова к жизни) опорными точками. В качестве выразительных деталей автор больше не использует жесты и реплики героев (см. Обыкновенную историю), а вещи: восточный халат и туфли Обломова, сюртук Захара, обношенные локти Агафьи Матвеевны.

Принцип контрастности осуществляется в романе введением персонажа - деятельного, твердого немца Андрея Штольца - в противопоставлении вялому, апатическому Обломову. Антитезис Илье Ильичу вышел, к сожалению, неубедительным, искусственным рупором идеальных представлений писателя о положительном герое, но художественная правда оказалась сильнее , чем предвзятость мышления автора. К концу романа Андрей Штольц испытывает в своей семейной жизни участь, напоминающую Петра Адуева. Тематическая линия Андрея Штольца несамостоятельна, в силу неестественности его характера; присутствие Андрея в романе служит оттенению душевных движений главного героя.

В своем последнем романе Гончаров остается верным традициям 40-х годов, посвящая свое произведение старой жизни. Вместо однонаправленного романа - монографии автор дает повествование , где внимание больше не сосредоточивается исключительно на одном лице, а расплывается на нескольких равноправных главных образах (Вера, бабушка, Райский). Как мы уже увидели, Обрыв сохраняется, с немногими исключениями, в поле зрения рассказчика - наблюдателя.

Сложность такой структуры объясняется тем, что сам повествователь является одним из главных героев романа.

Автор отказывается от Vorgeschichte героя; вместо экспозиции, Гончаров дает " по пути" самые нужные сведения о формировании таланта Райского. При развертывании сюжета писатель ссылается на знакомый прием опорных точек(обрыв, как многозначный символ греха, часовня как символ прочного покрова), каждый раз подчеркивающих новые этапы в эволюции героев. Контрастное изображение Райского и Волохова, Тушина и Волохова, как проявление дуализма художественного мышления Гончарова , выходит принудительным и неестественным, так как один из терминов параллелизма - нигилист

Волоков - намного искуственнее. Как и в предыдущих гончаровских романах, немаловажную роль играют споры - дискуссии , что придает сюжету большую объективность. Поучительный тон, напоминающий о "воспитательных" романах XVIII века, дает себя знать в длинных тирадах и монологах бабушки, олицетворяющей - в замысле автора - здоровую и крепкую старину, всю мощь России.

Исходя из требований предельно-минимальной фабулы , линия сюжета в романической системе Гончарова основывается на герое, созданном по образу человека. В обрисовке героя автор является преемником реалистической гоголевской традиции типизации. Перу писателя принадлежит и теоретическое изложение типического. Это тоже дань его рационалистическому стремлению к систематизированию увиденного. На практике у него типизация осуществляется многократными наблюдениями, отбором существенных черт и приписыванием их к определенному образу, фиксируя , таким образом, повторяющееся и существенное. Как и у Гоголя, в художественной гончаровской системе привлекает внимание внешняя пластика героев и вещей, способность писателя запечатлеть существенное в многообразии. Гончаров улавливает сердцевину реалий в видимости объекта наблюдения, а в портрете, его привлекает выразительная внешность человека, экспрессивность его глаз и телесных движений. Совершенствуя аналитический портрет в гоголевской манере, Гончаров созерцает во внешних проявлениях Обломова апатическую натуру, а также, его простоту; детальная характеристика дается подробным рисунком внешности, указывая на полное соответствие его характера и наружности. Приведем для иллюстрации только начало портрета Обломова , так как описанию героя предоставляются целые три страницы в романе:"Это был человек тридцати двух-трех лет от роду, среднего роста, при-

ятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи , всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складах лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы своего тела, даже в складки халафрока(...) Движение его, когда он был даже встревожен, сдерживались также мягкостью и не лишенной своего рода грации ленью" (IУ, 7)

Есть в романах Гончарова и вполне гоголевский прием персонажа - маски, когда одна черта предстовлена в гиперболическом виде, выходя из нормы и тем " остраняясь" от обыкновенного. Портрет - маску (по выражению Эйхенбаума) найдем больше всего в последнем гончаровском романе, где лица как будто схвачены " на лету" и запечатлены на полотне в гротескном виде: у Марфутки "руки до того выпачканы, что если понадобится почесать нос или бровь, так она прибегает к локтю."(IУ,78); "Крицкая , закутанная как в облака, в кисейную блузу, с голубыми бантами на шее, на груди, на желудке."(УI,389)

Мир героев и мир предметов у Гончарова сплавляются; окраска характера падает на предметы, но чувствуется и обратное движение от вещи к герою; она больше не нейтральный свидетель. происходящего и не простое окружение человека, а по логике гончаровского художественного мышления - комментатор душевных переживаний героя. Вещи составляют вторую плоскость бытия героя; они подстерегают человека, выжидают удобного случая и дают себя знать в нужный момент. Предметы "подмигивают"герою (и читателю), предупреждая о том, что они бодрствуют в ожидании подходящей минуты. Ничего подобного не было у Гоголя; там вещи служили только окру-

каким героя. Остраняя вещь из ее равнодушного положения, Гончаров оживляет предмет в качестве опорной точки при развертывании сюжета. Когда мы знакомимся с Обломовым, вкрадчивый халат укутывает героя , в полной гармонии с мягкостью его движений:

"Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу! На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный , естественный лоск другим, благоприобретенным, но все еще сохранял яркость восточной краски и прочность ткани. Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он как послушный раб покоряется самомалейшему движению тела."(IУ,8)

В момент появления Штольца халат скрывается из поля зрения героев: "Халата не видать на нем /на Обломове/: Тарантьев увез его с собой к куме с прочими вещами."(IУ,I59)Влюбленная Ольга в шутку напоминает Обломову о его бывшей приверженности к всевластному халату:" -Агафья,где, ваш халат? - Какой халат? У меня никакого не было. Она посмотрела на него с улыбкой упрека. -Вот вы о старом халате? - сказал он."(IУ,204-205) Любовь гаснет и вымытый, "отрезленный" халат отстаивает свои права на героя:"Илья Ильич почти не заметил, как Захар раздел его, стащил сапоги и накинул на него - халат! - Что это? - спросил он только , поглядев на халат. -Хозяйка сегодня принесла: вымыли и починили халат, -сказал Захар".(IУ,3I2) Когда жизнь полностью входит в свою колею и Обломов возвращается к своему прежнему образу жизни, а любовь к

Ольге становится воспоминанием, снова мелькает устаревший, поношенный от времени халат:"Халат на Обломове истаскался, и как заботливо зашивались дыры на нем; но он расползается везде и не только по швам: давно бы надо новый." (IУ,355) Халат-это не только знак новой ситуации, но одновременно зловещий предвестник и носитель несчастья, играя в романе Гончарова роль , подобную бальзаковской "шагреневой коже".

Двойственность гончаровской натуры вполне ощутима и в его отношении к вещи. Интерьеры в романах Гончарова бывают чисто характеристичными, когда автор как будто "указывает пальцем" на зеркальное вещное окружение героя, следя технике физиологических очерков:"Комната, где лежал Илья Ильич , с первого взгляда казалась прекрасно убраной. Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковою материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавеси, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей. Но опытный глаз человека с чистым вкусом одним беглым взглядом на все, что тут было , прочел бы только желание кое-как соблюсти decorum неизбежных приличий лишь бы отделаться от них. Обломов хлопотал, конечно, только об этом, когда убрал свой кабинет. Утонченный вкус не удовольствовался бы этими тяжелыми, неграциозными стульями красного дерева, пятнами этажерками(...)(IУ,8)

Угрожающая вещь в других ипостасях становится привлекательной, опасность пошлости стушевывается , будничность сводится к инстинктивному, круговому движению быта. Покой и неподвижность не лишены соблазна; романист умеет найти поэтическую сердцевину предметов. В поэтическом преображении вещи есть сходность между манерой фламандской школы и гончаровскими приемами

II

письма: подобно Доу, Ван дер Нээру или Остаду, русский писатель ищет поэтическое ядро в недрах спокойной, пошлой обыденщины. Из "кухонной прозы" романист извлекает скрытый лирический сок:"Кухня, чуланы, буфет - все было установлено поставцами с посудой, большими и небольшими, круглыми и овальными блюдами , соусниками, чашками, грудами тарелок, горшками, чугунными, медными и глиняными. В шкафах разложено было и свое, давным-давно выкупленное и никогда не закладываемое теперь серебро, и серебро Обломова. Целые ряды огромных, пузатых и миньятюрных чайников и несколько рядов фарфоровых чашек, простых, с живописью, с позолотой, с девизами, с пылающими сердцами, с китайцами. Большие стеклянные банки с кофе, корицей, ванилью, хрустальные чайницы, судки с маслом, с уксусом(...)(IУ,392) Настоящий жанрист , Гончаров, больше чем другой писатель, достоен звания "певца комнаты".

В неразрывной связи с вещным окружением стоит гончаровский герой. В романической системе Гончарова мир персонажей составляет цельную единообразную плоскость, производимую одним и тем же укладом жизни. Тип гончаровского неудачника мотивируется неустойчивой эпохой, где патриархальщина и цивилизация оспаривают свое первенство.

Гончаров строит свои романы - монографии на основе одного героя, а именно, типа неудачника. В качестве "человека, которому не везет" он выбирает не исключительный характер, а посредственность в её разнообразном проявлении.

В год появления Обрыва , Флобер написал историю бездарного заурядного Фредерика Моро (Воспитание чувств, 1869 г.). В отличие от флоберовского персонажа , героев Гончарова характеризует гордость их посредственности. Так случается, например, с Александром Адуевым, чей путь от мечтательности к трезвой, практической жизни является одновременно путем к полной осознанности своей заурядности. Александр Адуев, Обломов и Райский принадлежат к одной и той же типологической серии, т.к. Адуев -младший - - это Обломов в молодости, а Райский -это обломовский тип с подчеркиванием созерцательно- художественной стороны. Первая часть романа Обыкновенная история , помещенная связующим звеном

II Ср. А.В. Дружинин, Из статьи "Обломов", роман И.А. Гончарова (в кн.: Гончаров в русской критике, стр. 166)

между главой Сон Обломова и началом романа Обломов , дала бы достоверную , реалистически мотивированную предысторию молодости Ильи Ильча. Оказывается, что продолжение Адуева-младшего в Обломове было предвосхищено Белинским, рекомендовавшим Гончарову иное возможное решение судьбы Александра:"Автор имел бы скорее право заставить своего героя заглохнуть в деревенской дичи и апатии и лени. "[12] Образ Обломова преследует романиста задолго до напечатания одноименного романа. Куда ни заносит его фрегат "Паллада", Гончаров видит перед глазами Обломова и Обломовку. В первом письме, посланном своим друзьям из Англии в январе 1853 года, Гончаров -путешественник чертит образ русского барина в противопоставлении с английским джентельменом:"Вижу где-то далеко отсюда , в просторной комнате, на трех перинах, глубоко спящего человека: он и обеими руками и одеялом закрыл себе голову, но мухи нашли свободные места, кучками уселись на щеке и на шее. Спящий не тревожится этим(...)" И далее, в оправдании своего тяготения к этому типу, Гончаров заявляет:"А ведь мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют её!"(II,58)

Образ Обломова выходит за рамки гончаровского романа, т.к. над "имманентное"его толкование накладывалась целая история его восприятия и в этом отношении есть доля правды в парадоксальном утверждении, что , в создании Обломова принимали участие автор и критики в равной мере. Роман имел среди читателей 60-х годов прошлого века огромный успех:"Нужно было жить в то время, чтобы понять, какую сенсацию возбудил этот роман в публике и какое потрясающее впечатление произвел он на общество.Он, как бомба, упал в интеллигентную среду как раз во время самого сильного общественного возбуждения, за три года до освобождения крестьян, когда во всей литературе проповедывался крестовой поход против сна инерции и застоя." - писал с позиций либерального народничества критик и историк литературы А.М. Скабичевский.[13]

---

12 В.Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 г. (в кн.: Гончаров в русской критике, стр. 51)

13 А.М.Скабичевский, История новейшей русской литературы 1842-1892 издание 3-е, СПб, 1903 г., стр. 142.

Успех среди тогдашней публики объясняется тем, что в переломные годы кризиса феодально - крепостнического строя читатели видели в русском писателе своего наставника и учителя, а Рудина, Лаврецкого , Обломова и Базарова они одобряли или резко осуждали не просто, как литературных героев, а как социальные модели поведения. Оказывается, что Обломовым восхищались критики диаметрально - противоположных политических и эстетических положений. Его появление приветствовал и славянофильский журнал Погодина "Москвитянин", и либеральный журнал "Библиотека для чтения", и революционно - демократический "Современник". В 1859 г. Писарев опубликовал ряд статей о Фрегате "Паллада" и Обломове, где одобрительно отозвался о гончаровском творчестве, а два года позже отрицал Обломова, считая роман созданием безыдейного "чистого" искусства. В пылу острой полемики вокруг Обломова высказывались интересные мнения, которые мы считаем вполне убедительными для более "округленного" объективного понимания гончаровского героя, с перспективы читателя XX-го века. А.В Дружинин, например, в своей статье "Обломов", роман И.А.Гончарова, опубликованный в журнале "Библиотека для чтения" (№12/1859 г.), отстаивал мысль, что в гончаровском герое есть, на самом деле, два Обломова: "Между Обломовым, который безжалостно мучит своего Захара, и Обломовым, влюбленным в Ольгу, может, лежит целая пропасть, которой не в силах уничтожить", а причину глубокой симпатии публики к этому герою Дружинин находит не в комической стороне его характера (т. е., не в сатирическом, гоголевском направлении), а в том, что "он дорог нам как человек своего края и своего времени, как незлобный и нежный ребенок, способный, при иных обстоятельствах жизни и ином развитии, на дела истинной любви и милосердия. Он дорог нам как самостоятельная и чистая натура, вполне независимая от той схоластико-моральной истасканности, что пятнит собою огромное большинство людей, его презирающих."[15] С отметкой, что под "схоластико - моральной истасканностью"

---

14 Гончаров в русской критике, стр. 168.

15 Там же, стр. 182.

Дружинин понимал столь ему неприятное , остро - критическое направление "натуральной школы", нельзя отрицать тот факт, что критик "Библиотеки для чтения" правильно подчеркивал ребячески-наивную, чистую натуру обломовской души, обойдя молчанием отрицательную часть байбачества. Эстетическое истолкование Дружининым гончаровского романа содержит проницательные замечания о мастерстве романиста.

В ответ на хронику Дружинина , Добролюбов написал блестящий памфлет, полный политической злободневности, направленный против дворянско-либеральной литературы. В сущности, Добролюбов использовал образ Обломова как исходную точку для разоблачения либерального отношения к крепостничеству. Для автора статьи Что такое обломовщина? (опубликованной в журнале "Современник" за 1859 г.), Обломов иллюстрирует тип "лишнего человека", т. е. дворянского интеллигента 40-х годов: "Расскройте, например, "Онегина", "Героя нашего времени", "Кто виноват?", "Рудина" или "Лишнего человека", или "Гамлет Щигровского уезда", - в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова."[16] Из длинной вереницы "лишних людей", перечисленных Добролюбовым, только Тентетников, герой второго тома Мертвых душ , может служить опорным термином сравнения с Обломовым. Сам Гоголь указывал на принадлежность своего героя к типу апатических натур:"Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которых на Руси много, которых имена - увальники, лежебоки, байбаки и тому подобные."[17] Не отсутствует из портрета Тентетникова халат и боколежание на диване: "И тем проводил время один - одинешенек в целом мире молодой

16 Там же, стр. 68

17 Н.В. Гоголь, Мертвые души, Гослитиздат, Москва, 1961 г, стр. 363.

тридцатидвухлетний человек, сидень сиднем, в халате, без галстука. Ему не гулялось, не ходилось, не хотелось даже подняться вверх взглянуть на отдаленности и виды, не хотелось даже растворять окна(...) Уединение полное водворилось в доме. Хозяин залез в халат безвыходно, предавши тело бездействию, а мысль - обдумыванию большого сочинения о России."[18] Как и Обломов, гоголевский герой служил в департаменте и вышел в отставку; как и Обломов, Тентетников испытал любовь, " но и тут дело как-то свелось на ничего."[19]; как и у Обломова, У Андрея Ивановича есть свой Захар; наконец, не отсутствует из поэмы Гоголя Vorgeschichte Тентетникова, доказывающее вредное влияние воспитания на формирование характера молодого помещика; даже возрасти у обоих героев один и тот же : тридцатидвухлетний.

Для Добролюбова главное - не Обломов, а обломовщина; лейтмотив гончаровского романа - это обломовщина как сочетание "совершенной инертности", "апатии ко всему", " возможно невозмутимого покоя, квиетизма", заключая, что "Обломовка есть наша родина, её владельцы -наши воспитатели, её триста Захаров всегда готовы к нашим услугам. В каждом из нас сидит значительная часть Обломова."[20] Понимание Обломова как социального типа определенной исторической эпохи русской жизни продолжается в критических работах Писарева, Михайловского, Короленко.

Другой план восприятия гончаровского персонажа -это общечеловеческий. В этом отношении - по справедливому замечанию Андре Мазона - Обломов является воплощением лентяя, отличающегося от прежних попыток индивидуализировать байбачество. В отличие от своих братьев по лени" (см. аллегорическую поэму Джеймса Томсона Замок вялости (1748 г.) и роман Эжена Сю Лень (1840 г.), Обломов является живым образом, с подобной и цельной жизнью и может стоять в галлерее универсальных типов наравне с Тартюфом, Отелло,

---

18 там же, стр. 379.
19 там же, стр. 380.
20 Н.А. Добролюбов, Что такое обломовщина? (в кн.: Гончаров в русской литературе, стр. 87).

со Скруном Гольдони, с Мизантропом и Смешными Жеманницами Мольера.

Поступки и душевные движения Обломова от сна к временному пробуждению, за которым следует возврат к начальной точке, дублируются в плоскости двойника Обломова - Захара . Слуга Ильи Ильча является комически - искаженным двойником своего хозяина. Оба они оказываются под властью скрытой узды взаимного рабства. В плане Захара сила обломовщины берет более конкретные форы полной лени и равнодушия в соблюдении чистоты в доме его хозяина, а также преданности, свойственной старым слугам патриархальных времен: "Старинная связь была неистребима между ними. Как Илья Ильич не умел ни встать, ни лечь спать, ни быть причесанным и обутым, ни отобедать без помощи Захара, так Захар не умел представить себе другого барина, кроме Ильи Ильча, другого существования, как одевать, кормить его, грубить ему , лукавить, играть и в то же время внутренне благоговеть перед ним."(IУ,64) Обломов ближе к Захару , чем к Штольцу. В деформирующем зеркале своего двойника Обломов может любоваться картиной любовно-гротескной связи Захара и Анисьи , стушевывающей патетику любви хозяина к Ольге Ильинской; в водах того же искажающего зеркала восточный халат Обломова становится серым сюртуком слуги, "слабым напоминанием ливреи".

Райский, со своими порывами энтузиазма и разочарования , со своим постоянным душевным расположением к любовным историям, является развитием обломовского типа в отношении его художественной впечатлительности и диллетантизма. Его жажда созерцать страсть и чувствительность появились на почве Малиновки, способствующей беспечности , а отсутствием всякой инициативы и проявлением воли. Вялость и мягкость его натуры, как и вредное воспитание, тормозили всякое постоянное усилие к настоящему художественному творчеству. Как античный Пигмалион, Райский падает жертвой своего творения, а его мечты об искусстве остаются недоступными химерами.

Как можно заключить, Гончаров - романист , в силу своего мышления в контрастах, уравновешивает движущую силу обломовских героев, противопоставляя им в качестве антитезиса

---

21 См. André Mazon, Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov , p. 162-163.

типологическую линию Адуева - старшего - Штольца - Тушина.

Достоверность и правдивость в обрисовке Адуева - дяди мотивируются именно непредвзятостью его образа, что современниками Гончарова не вполне сознавалось. Вторая часть романа Обыкновенная история , при скептическом разрушении иллюзий Петра Адуева, явно доказывает, что автор не выставил дельца идеальным человеком. Штольц и Тушин вышли неубедительными, неестественными, потому что Гончаров старался заставить их играть неудобную роль образцовых дентельных людей, повторяя таким образом гоголевскую неудачу дать читателю в конце второго тома Мертвых душ показательную модель поведения в лице помещика Констанжогло и откупщика Муразова. Стоит напомнить, что сам Гочаров к концу своей жизни публично осознал неуспех его Штольца. Современная Гончароу критика указывала на недоделанность этих типов; единственным, кто считал Штольца цельным и логически мотивированным образом был Писарев в его первой статье, посвященной анализу Обломова.[22]

Типология гончаровских женщин и девушек, является по признанию автора, продолжением и развитием пушкинских прообразов - сестер Ларинных, понимаемых как противоположные выражения духа эпохи. В то время как Ольга яляется воплощением положительного начала девичьей натуры, вполне подчиненного времени, Татьяна - это выражение идеальности , - своеобразной, капризной, таинственной. Лучшим гончаровским созданием в отношении идеального типа является Вера (Обрыв), чьей тайне и посвящает автор канву романа. Поэзия и трагизм Веры состоят в её стремлении к узнаванию полной настоящей жизни. Она выступает против наставлений и догм своей среды, в полном согласии с призывами сердца. Следя за поэзией

22 см. статью Д.И. Писарева, Обломов (в кн.: Гончаров в русской критике, стр. 94-112)

страсти в чистой и гордой душе Веры, автор - подобно Райскому - наслаждается портретом, отступая от привычной ему объективности. Падение Веры под властью убивающей её страсти очеловечивает её, сближая героиню со страдающей тургеневской Лизой Калитиной (Дворянское гнездо). Ольга Ильинская испытывает страдание через любовь к Обломову, а её замужество со Штольцем не может ей принести желанное счастье. Ольгой овладевает тоска, потому что она больше не находит идеалов в супружеской жизни. Подобно Елене Стаховой, героине тургеневского романа Накануне, Ольга Ильинская жаждет деятельности для достижения высоких идеалов. Наденька - героиня Обыкновенной истории является предметом любви молодого Адуева. Портрет Нади Любецкой обрисован красками, запечатлевающими на полотне летучее движение улыбки на лице, поражающую грациозность и естественность , а также раздражительность, напоминающую о Райском: " Её физиономия редко оставалась две минуты покойной. Мысли и разнородные ощущения до крайности впечатлительной и раздражительной души её беспрестанно сменялись одни другими, и оттенки этих ощущений сливались в удивительной игре, придавая лицу её ежеминутно новое и неожиданное выражение."(I,77) В год напечатания романа Обыкновенная история (1847 г.) гончаровское умение нарисовать женские портреты не оставалось незамеченной; Белинский восторженно приветствовал появление нового романиста, подчеркивая"необыкновенное мастерство рисовать женские портреты"[23], считая, что "Это новость в нашей литературе"[24].

Прошло несколько лет и появление тургеневских романов потрясло веру в абсолютную монополию женских типов Гончарова-романиста. Мы склонны считать, что и Ольга Ильинская , и Вера

23,24 В.Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 г. (в кн.: Гончаров в русской литературе, стр. 32-33)

стоят ниже тургеневских героинь , т. к. у Тургенева лирическая струя окутывает девушек элегической тканью, избегая патетики и публицистики, в то время как у Гончарова открытое выражение симпатий автора к его героям вредит впечатлению достоверности. С Надей Любецкой (Обыкновенная история) случается иначе, несмотря на то, что персонаж принадлежит раннему произведению Гончарова: скептицизм дает себя знать и в отношении к его героине. Привлекательность образа Нади исходит из того, что романист затушевывает лирическую экзальтацию любовных сцен комическим завершением, и таким образом, эффект получает большую достоверность.

Достояние Гончарова - портретиста - это не Татьяна Марковна Бережкова (Обрыв), как часто утверждалось, а Агафья Матвеевна Пшеницына (Обломов) . Искусственность образа бабушки мы видим в открытой тенденциозности, в её натянутости до аллегорических пределов "старой Руси". Успех Гончарова в обрисовке судьбы заурядной Пшеницыной объясняется непринужденностью автора в расположении красок, в сдержанности элегического тона, в силу чего заурядность становится вполне поэтической: после смерти Обломова "она поняла, что проиграла и просияла её жизнь, что бог вложил в её жизнь душу и вынул её опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь её: теперь она знала, зачем она жила и что жила не напрасно!" (IУ,408)

Особое положение в мире гончаровских героев занимает Марк Волохов, чей нигилизм - и привлекательность , с точки зрения Веры - состоят в том, что герой входит в чужую квартиру не через дверь, а через окно, берет деньги взаймы и не отдает их, крадет яблоки , стреляет с обрыва, протестует против долгосрочной любви и законного брака. Новый "апостол" проповедует Вере от-

рицание всяких авторитетов, цитируя Прудона. Вместо живого образа получилась искаженная карикатура на нигилизм, а неудача Гончарова в обрисовке Волохова - Базарова объясняется недостаточным авторским знанием интеллигентов - разночинцев 60-х годов. Неслучайно, демократическая критика враждебно встретила новый роман Гончарова: М.Е. Салтыков-Щедрин обвинял Гончарова в создании "уличной философии", претендующей на правду жизни, а Н.В.Шелгунов видел в Гончарове - романисте "талантивую бесталанность".[25]

То же борение двух моментов в художественном мышлении Гончарова - мечтательного и практического - служит конструктивным принципом Фрегата "Паллада" (1858 г.) Автор отказывается от традиционной научно-исследовательской манеры, а также, от эстетического вахтенного журнала, так как его интересует не чудо неизведанной земли, а чудо , происходящее в его сердце, когда петербургская служба и суета жизни и больше не тревожат работу фантазии и мир воображения дозревает при жарких лучах тропического солнца. Парадокс путешественника состоит в том, что везде и всегда во время кругосветного путешествия он сохраняет неизменными свои прежние привычки домоседного быта. С юмором рассказчик передает перипетии непривыкшего к тревогам морской жизни мирного холостяка: "Каким испытаниям подвергается избалованная нервозность вечного горожанина здесь, в борьбе со всем окружающим! Все противоположно прежнему: воздух вместо толстых стен, пропасть вместо фундамента, свод из сети снастей, качающийся стол, который отходит от руки, когда пишешь, или рука отходит от стола, тарелка

25 Статьи Салтыкова-Щедрина и Шелгунова носят заглавия Уличная философия и, соответственно, Талантливая бесталанность (см. кн.: Гончаров в русской критике, стр. 196-234, 235-276).

от рта. "Не шуми, сиди, смирно!" - беспрестанно раздается в обыкновенном порядке береговой жизни. "Шуми, стучи и двигайся!" - твердят здесь на каждом шагу."(II,49) Тому же типу мышления в контрастах, к которому мы привыкли в гончаровской трилогии, подвергается и структура Фрегата "Паллада".

Лирические излияния в описании экзотических сцен снижаются до уровня бытовых. Впечатлению объективности служит ничем не возмущаемый, ровный, плавный слог. Как бы избегая всего, что может быть исключительным, необычным, рассказчик отказывается от изложения в трагическом ключе опасностей, с которыми встречался корабль "Паллада" по пути в Россию. В центре произведения стоит рассказчик - путешественник, немолодой, любящий комфорт; его повествование организуется в эпистолярной форме , так как форма писем была необходимой для очеркового жанра, где автор проверяет личные впечатления своим книжным опытом. Ведь Гончаров хорошо знал с детства - когда его опекун, бывший моряк Трегубов, знакомил его с научными путешествиями - все наилучшие образцы этого исследовательсии - литературного жанра. Таким образом, род Фрегата "Паллада" можно определить как очерковый цикл путевых заметок или, используя термин Бориса Томашевского, роман без сюжета. Статичность такой эпической формы продолжает искания Гончарова - романиста, начатые его первым романом, Обыкновенная история. Несомненно, что Фрегат "Паллада" проготавливает нужную почву для Обломова и Обрыва , не только эскизом к образу Ильи Ильча, а всей манерой ведения рассказа в минимально-сюжетном пространстве. Но, по верному замечанию Н.К.Пиксанова, "близость эту не следует преувеличивать. Нельзя говорить о "тетралогии" Гончарова: "Фрегат "Паллада" слишком своеобразен по своей композиции, по отсутствию сюжета. Но бесспорно, что художественная мысль Гончарова - путешественника постоянно возвращалась к проблемам русского бытового и психологического романа. Писатель готовил этюды к нему."[26]

Сфера гончаровских идей объединяет триголию с путевыми заметками; та же любовь к будничной стороне и умение опоэтизировать быт, без того, чтобы впадать в пошлость; все же восприятие природы в её лучезарном свете, природы, лишенной тайн и катастроф.

---

26 Н.К. Пиксанов, Гончаров (в кн.: История русской литературы, том VIII, часть первая., Изд-во Академии Наук СССр, Москва - Ленинград, 1956 г., стр. 417).

Это тоже дань уравновешенному, светлому рационалистически-устроенному складу гончаровского мышления. Скептицизм Обыкновенной истории заменяет олимпийское спокойствие наблюдателя жизни и нравов других народов. В таком мире даже смерть не приносит страха , так как она происходит без боли, в роде тихого завершения обломовской жизни; так скончались обыватели Обломовки, так умерла мать Александра Адуева, а их родственники смотрят на смерть как на естественное событие:"Они с бьющимся от волнения сердцем ожидали обряда, пира, церемонии, женив или похоронив человека, забывали самого человека и его судьбу(...)"(IУ, I04) Гончарова-художника привлекает жизнь в своих завершенных формах, без психологических бездн героев Достоевского, без катаклизма и бурь толстовского макрокосмоса. Творчество Гончарова - романиста составляет цельное, долговременное здание, чьи индивидуальные особенности сложились уже с первого романа. Искусство Гончарова складывалось в рамках реалистического общественно-психологического романа, а также в области бессюжетного романа одного путешествия, оставляя в русской литературе классические образцы реалистического устройства.

И.А. Гончаров

Библиография

Сочинения

И.А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, Гослитиздат, Москва, 1959 г.

Литература о нем

1 Ю.Айхенвальд, Гончаров (в его же кн.: Силуэты русских писателей, вып. I, москва, 1909 г.).

2 С.А. Венгеров, Гончаров (в его же кн.: Собрание сочинений, том У, Изд-во "Прометей", С.-Петербург, 1911г., стр. 61-96).

3 И.А.Гончаров в русской критике, Гослитиздат, Москва, 1958 г.

4. Иванов - Разумник, История русской общественной мысли, том I, издание II, С.-Петербург, 1908 г., стр. 203-225.

5 Ettore Lo Gatto, Histoire de la littérature russe, Bruges, 1965, pp 377 - 383.

6 Е.А. Ляцкий, Иван Александрович Гончаров (в кн.: История русской литературы XIX века под ред. Д.Н. Овсянико - Куликовского, том III, Москва, 1911 г., стр. 252-277).

7 A. Mazon, Un maître du roman russe, Paris, "Champion", 1914.

8 Д. Мережковский, Гончаров (в его же кн.: Вечные спутники, издание III, изд-во "Общественная Польза", С.Петербург, 1910, стр. 227-249).

9 Орест Миллер, И.А. Гончаров (в его же кн.: Русские писатели после Гоголя, том II, издание IУ, Изд-во Товарищества М.О. Вольф, С.-Петербург - Москва, стр. I-32).

10 Н.К. Пиксанов, Гончаров (в кн.: История русской литературы, том УIII, часть первая, Изд-во Академии Наук СССР, Москва-Ленинград, 1956 г., стр. 400-461).

11 Н.И. Пруцков, Мастерство Гончарова - романиста, Изд-во Академии Наук СССР, М. - Л., 1962 г.

12 А. М. Скабичевский, И. А. Гончаров (в его же кн.: История новейшей русской литературы, издание У, С.-Петербург, 1903 г.,

стр. 139-150).

13 В. Ивановский, И.А. Гончаров как автор "Фрегата «Паллада»" (в его же кн.: Заметки о прозе русских классиков, "Советский Писатель", Москва, 1955 г., стр. 223-245).

14 А.Г. Цейтлин, И.А. Гончаров, Изд-во Академии Наук СССР, Москва, 1950 г.

И.А.Гончаров

Рекомендуемая литература

Сочинения

И.А.Гончаров, Собрание сочинений в шести томах, Гослитиздат, Москва, 1958 - 1960 гг.

Литература о нем

1 В.Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 года (в Собрании сочинений В.Г. Белинского, любое издание).

2 Н.А. Добролюбов, Что такое обломовщина? (в Собрании сочинений Н.А. Добролюбова, любое издание).

3 Е.А. Ляцкий, Иван Александрович Гончаров (в кн.: История русской литературы XIX века под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского, том III, Москва, 1911 г., стр. 252-277).

4 Н.И. Пруцков, Мастерство Гончарова - романиста, изд-во Академии Наук СССР, Москва - Ленинград, 1962 г., 230 стр.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ
(1860-1904)

Предпосылки чеховского импрессионизма: темперамент писателя, скептическое веяние "эпохи безвременья", жизненный и культурный импрессионистический стиль Европы 1870-1890 гг.- (стр. 184-)Своеобразие соотношений чеховского импрессионизма с реализмом, символизмом и натурализмом. (стр. 187-) -Чеховские идеи.(стр. 192-) Чеховский идеал(стр . 194-)- - Сочетание комического с трагическим.(стр. 195-) -Мир чеховских предметов и героев(стр. 197-)"Случайная"индивидуальность чеховского герон.(стр. 199-) Импрессионистический пейзаж (стр. 200-)-Сюжет и фаоула чеховских произведений(стр. 201-) -Музыкальность на уровне сюжетосложения и диалогической композиции. (стр. 203-)-"Подводное течение".-(стр. 205-) Паузы, диалоги, монологи(стр. 206-) -Ритмическое строение чеховской прозы(стр. 207-)-Выводы(стр. 208-).

Каким бы парадоксальным ни казалось наше утверждение, литература и Толстой, как живое воплощение силы литературного мифа - это единственное, что автор Чайки действительно любил. В мемуарах и суждениях о Чехове его современников, как и в эпистолярном наследстве возникает образ сдержанного человека, который ни с кем не был по-настоящему дружен, писателя, который, по словам Куприна, "мог быть добрым и щедрым, не любя, без привязанности, -благодетелен, не рассчитывая на благодарность".[1] Об этом свидетельствуют также отзывы Бунина в статье, опубликованной в год смерти Чехова(1904), воспоминания автора Деревни , написанных по случаю пятидесятилетней годовщины со дня рождения Чехова, а также бунинская незавершенная записная книжка, датированная 1952 годом, где неоднократно подчеркивается сдержанность чеховского темперамента. В отсутствии привязанности к людям и вещам А. Дерман, один из самых компетентных комментаторов Чехова, увидел "молчание сердца", "при уме обширном и поразительно-ясном", "внутреннее безучастие плюс желание оказать услугу, доведенное до гипертрофии деликатности".[2] В этом мы и находим предпосылки независимости чеховской натуры и его скептического мироощущения. Верный сын своего века, Чехов не мог держаться в стороне от вещего чувства скептицизма, обусловленного "безвременьем" 80-х годов: "Русская жизнь - метко отмечал Короленко - закончила с грехом пополам один из своих коротких циклов, по обыкновению не разрешившийся в что-нибудь реальное, и в воздухе чувствовалась необходимость некоторого "пересмотра", чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий. И поэтому самая свобода Чехова от партий данной минуты , при наличии большого таланта и большой искренности, - казалась мне тогда некоторым преимуществом."[3] Политические группы и кружки - консервативные, либеральные, народнические - которые в 80-ые годы оказывались скомпрометированными своей немощностью, возбуждали у Чехова холодное и скептическое чувство:"Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индиферентист, - заявлял Чехов(...) Я ненавижу

---

1 О Чехове. Воспоминания и статьи, Москва, 1910г., стр. 39.
2 А.Дерман, Творческий портрет Чехова, Кооперативное изд-во "Мир", Москва, 1929 г., стр. 349.
3 В.Г. Короленко, Собрание сочинений в 10-и томах, том 8, стр. 84

ложь и насилие во всех их видах..."[4] Результатом отсутствия привязанности к каким-либо прочным, навсегда установленным правилам и доктринам, претендующим на абсолютную этическую и политическую правду, и складывается чеховское миросозерцание. Таким образом, в представлениях о жизни органический цельный, "здоровый" взгляд на мир уступает место разнообразию раздробленных, мимолетных случайностей, в виде смешанной мозаики, где больше нет иерархии важного и незначительного, главного и маленького. Сознание теряет свою "общую идею", становится центробежным, разанатомированным. По верному замечанию Дермана "Жизнь катилась перед ним /Чеховым/ не сплошной обезличенной лентой , а потоком дифференцированных, отчетливых, ярких впечатлений, отчетливых, таких свежих , таких интересных, таких непривычных при всей своей обыденности."[5] Это и есть импрессионистическая установка мира, то что определяет квинт - эссенцию произведений Чехова.

О чеховских импрессионистических приемах упоминали Д.С.Мережковский, Н.К.Михайловский, Л.Н.Толстой, Ф.Д.Батюшков, А.В.Луначарский, В.Л.Львов-Рогачевский, А.Дерман, И.Эренбург, Н.Нильсон, но пока нет , за исключением диссертации Кулиевой[6], специальной работы, посвященной трактовке вопроса о чеховском импрессионизме. Автор данной диссертации систематизирует высказывания различных критиков о связях творчества Чехова с импрессионизмом, а также рассматривает типологические сходства чеховских произведений с приемами импрессионистической живописи в пейзажах, портретах и деталях. Нам кажется правее говорить об импрессионистическом мировоззрении у Чехова и о соответственном импрессионистическом стиле, так как эти понятия более полно охватывают специфику чеховского творчества.

Если Мережковский выделял импрессионизм как достояние нового веяния в искусстве, как выражение отказа от мертвого позитивизма,

---

4 А.П.Чехов, Собрание сочинений в I2-и томах, том II, стр.25I. Далее ссылки на произведения и письма Чехова даются в тексте по этому изданию.

5 А.Дерман, Творческий портрет Чехова, стр. 335.

6 Р.Г.К.Кулиева, Реализм А.П.Чехова и проблема импрессионизма, автореферат диссертации, Московский Университет, I973 г.

Н.К.Михайловский, который не принял чеховской манеры, чувствовал её новизну и свежесть ранее других, в случайном выборе тем и равнодушном тоне:"Чехову-писал Михайловский - всё едино, что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца." И далее:"В том безразличии и безучастии, с которым г. Чехов направляет свой превосходный художественный аппарат на ласточку и самоубийцу, на муху и слона, на слезы и воду, на красные и всякие другие цветки, они видят новое откровение, которое величают "реабилитацией действительности" и "пантеизмом". Другие, напротив, скорбят об этой неразборчивой растрате большого таланта. Я принадлежу к числу последних."[7] В отличии от Михайловского, Л.Н. Толстой видел в импрессионистической манере Чехова не изъян его творчества, а достоинство чеховского письма:"Чехова, как художника, нельзя даже и сравнивать с прежними русскими писателями - с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особая манера , как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадаются ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается целое впечатление . Перед вами яркая, неотразимая картина природы."[8]

Вслед за Толстым критика одобрительным тоном неоднократно повторяла бывшие суждения об импрессионистическом методе Чехова, сводимом к сумме живописных приемов в описаниях и пейзаже. При диалектическом подходе к проблеме о чеховском импрессионизме Луначарский отметил, в первую очередь, зоркую наблюдательность писателя, чье мастерство доведено до максимального лаконизма отдельных сцен.[9] В.Н. Державин выдвинул более сложную постановку вопроса в плане общего европейского художественного течения, мнение, которое нуждается в более глубоком рассмотрении:" Недостаточно - писал критик - выводить социальный эквивалент чеховского

---

7 Н.К. Михайловский, Об отцах и детях и о г. Чехове (в кн.: Сочинения Н.К. Михайловского, том УI, изд-во ред. журнала "Русское богатство", С.Петербург, 1897 г., стр. 776, 1045.

8 Цитируется по кн. Ю. Соболева, Чехов, изд -во "Федерация", 1930г, стр. 59.

9 См. статью А.В. Луначарского, Чем может быть А.П.Чехов для нас(в кн.: Классики в марксистском освещении.Чехов, Кооперативное изд-во "Никитинские Субботы", М., 1928 г., стр. 7-12)

импрессионизма из специфических русских общественных и экономических условий восьмидесятых годов."[10] Принимая точку зрения Державина, считаем целесообразным толковать чеховский импрессионизм не только как результат темпераментальных склонностей писателя и как отклик на разрозненность и одиночество в эпоху "безвременья" 80-х годов, а также как дань "духу времени", ощущаемому как в музыке Мореаса и Дебюсси, так и в скульптуре Родэна, в психологии Бергсона, в картинах Моне и в драмах Мэтерлинка. Несомненно, что Чехов был знаком с импрессионизмом только в его русском варианте - в картинах Левитана, так что о непосредственном влиянии западноевропейского течения на Чехова не может быть и речи, подобно тому как Моне не имел представления о философии Маха. Это факты, свидетельствующие о притягательной силе одного и того же магнитного поля - жизненного и культурного стиля Европы 1870-1900 гг., то что Лучиан Блага называл "историческим ритмом стилей, который на каждом шагу создает таинственные совпадения."[11]

На наш взгляд, импрессионизм, понимаемый как особое видение обуславливающее манеру писать, является доминантой чеховского творчества. Это не значит, что импрессионизм отменяет реализм; импрессионизм является именно той новой формой реализма, чью сущность стараются определить исследователи русской литературы конца XIX века. Тагер и Фридлендер видят в творчестве Чехова завершающее звено русского реализма, чья специфика состоит в обновлении тематики, в наличии подтекста и ассоциативных средств. Вернее считать чеховский импрессионизм - как это делает немецкий исследователь Д. Чижевский - более выпуклой формой реализма с уклоном в сторону выделения некоторых черт, которым автор дает особое субъективное освещение, сглаживая грани между красками фона. Таким образом, характерным деталям придается все большая смысловая нагрузка, превращая их в символы. Технику едва уловимого перехода от импрессионистической детали к символу

Iо В.Н. Державин, Импрессионизм Чехова и литературная критика (в ж.: "Красное слово", 1929 г., кн. IX-X, стр. 131-137).

II L. Blaga, Impresionismul (în: Lucian Blaga, Zări şi etape, 1968, Ed. pt. Lit., Buc., p. 21)

в рамках реализма подробно изложил Андрей Белый:"Но и каждый отдельный штрих - при всем его реализме только равнодействующая более детальных штрихов ; сначала он раздагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную группировку этих атомов и складывает из них образ, неотличимый от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои. Они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух(...)[12] С оговоркой, что в чеховском тексте за покрывалом символа нет ничего мистического, высказывание Белого верно. Не менее интересно его суждение о том, что по силе своей художественной многозначности и неисчерпаемости чеховские символы превышают поэтические образы Мэтерлинка, так как у бельгийского драматурга слишком явно чувствуется аллегорическая преднамеренность автора. Метким подходом к вопросу о соотношении реализма и символизма в творчестве Чехова, с позиций марксистской критики, отличается точка зрения В.И. Кулешова:"При всей кажущейся стабильности спокойного, предельно правдивого реализма Чехова этот реализм был внутренне динамичным, разнообразным в своих художественных средствах и приемах. Уловить в точности его облик мы можем только при условии, если будем учитывать все творческие импульсы, которые шли к писателю из его литературной эпохи."[13] Несомненно, что в своих эстетических исканиях Чехов перекликался с символизмом(В.И.Кулешов аргументирует это на основе многостороннего анализа рассказа Черный монах). Достоверными доказательствами в поддержку идеи о соотношении реализма с символизмом могут служить чеховские пьесы, в особенности Вишневый сад, где драматург прибегает к специфически - "символистическим" символам (сумерки, прохожий, звук "точно с неба"), а музыкальная структура напоминает о гармонически построенных пьесах Мэтерлинка.

I2 Андрей Белый, Арабески. Книга статей, "Мусагет", Москва, I9II, стр. 398.

I3 В.И. Кулешов, Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века (в кн.: Чеховские чтения в Ялте, "Книга", I973 г., стр. 22).

Соотношения чеховского реализма с натурализмом излагаются Кулешовым, исходя из понимания Острова Сахалин как промежуточной стадии в переходе от одного этапа реализма к "серьезному" Чехову. Своей натуралистической очерковостью Остров Сахалин резко отличается от всего того, что Чехов написал до и после сахалинской поездки. В добавлении к ценному фактическому материалу, иллюстрирующему высказывания Кулешова об "импульсах" натурализма", мы привносим письма и высказывания Чехова о драматургии Гауптмана. Стремление немецкого драматурга к натуралистическим пьесам "отрезка жизни", бессобытийным, стихийным, как сама жизнь, перекликалось с интересом Чехова к обновлению и упрощению драматургической структуры. Есть много сходного между Иоганнесом Фокератом героем гауптмановской пьесы Одинокие и Ивановым, главным персонажем одноименной чеховской драмы:Это один и тот же тип "ноющего и мечущегося" интеллигента в эпоху общего скепсиса и переоценки моральных ценностей.

В чужой оболочке гауптмановского и мэтерлинковского письма навстречу Чехову шло его собственное стремление к более свободным формам. Его творчество предстает в виде отточенного реализма, граничищего с натурализмом и символизмом еле уловимыми переходами. Что касается до самой сущности произведений Чехова, как новой степени русского классического реализма, импрессионистическое видение мира является их стержнем, что дает возможность узнать чеховскую печать и в "натуралистических", и в "символистических"импульсах.

В своей книге Поэтика Чехова (Изд-во "Наука", Москва, 1971) советский исследователь А.П.Чудаков, при научном и последовательном подходе к творчеству Чехова выдвигает в качестве конструктивой доминанты, принцип "случайностности":"У Чехова - заключает критик - нет преимущественного внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту. По законам его художественной системы не может быть отдано предпочтение мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое -все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостойное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено.

Творчество Чехова дает картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно

учитывающую все стороны человеческого бытия, - картину мира в его новой сложности."[14] А.П.Чудаков подверг чеховские тексты всесторонней и целостной интерпретации в единстве их многообразных компонентов. Модель, предлагаемый советским критиком, представляет большой интерес для современной стадии чеховианы. Многослойная система оказывается изоморфной как при ее синхроническом изучении на уровне предметного мира, фабулы и сюжета, сферы идей, так и при диахроническом ее рассмотрении на уровне структуры повествования, где в равной мере проявляется тот же "конструкт" - принцип случайностности.

В отношении к чеховскому импрессионизму А.П. Чудаков придерживается мнения, что импрессионизм - что-то второстепенное, не существенное для Чехова: "(...) рассуждения об "импрессионизме" Чехова стали общим местом. Это, конечно, не более, чем метафора, и она не определяет суть манеры Чехова. Но некоторые общие черты - черты нового художественного видения - безусловно были."[15]

Чеховскому творчеству принцип "случайностности" придает ту общность, которая позволяет ощущать чеховским всё, что написано Чеховым. Ничего ошибочнее, чем представление об его произведениях в виде плавного, безмятежного развития одной и той же манеры. В отношении Чехова, может быть, больше, чем любого другого писателя, необходимо диалектическое понимание писательского становления в виде прерывистой, иногда противоречивой линии, чьи "сегменты" носят художественный отпечаток одного и того же пера. Если организующий принцип действует изоморфным образом в прозе и драматургии Чехова на уровне идейном, сюжетно-фабульном и в мире героев, что и делает возможным исследование в синхроническом диапазоне - структура повествования и типология пьес, как самых изменчивых частей творческого пути, требуют диахронического описания.[16]

Общность прозы и драматургии Чехова объясняется общностью отправной точки зрения на жизнь.

---

14 А.П. Чудаков, Поэтика Чехова, Изд-во "Наука", 1971 г., стр. 282.

15 там же, стр. 278.

16 А.П.Чехов родился в 1860 году в Таганроге в мещанской семье.

Дед Чехова был крепостным, откупившимся на волю. В 1868 г. Чехов поступил в Таганрогскую гимназию. В 1877-1878 гг. сочинил первые драматические произведения и юмористические "анекдоты". Окончив в 1879 г. гимназию, Чехов переехал в Москву и поступил на Медицинский факультет Московского университета; окончил университет в 1884 г. и занимался медицинской практикой. Первое опубликованное произведение Чехова, рассказ Письмо донского помещика Степана Владимировича Н. к ученому соседу д-ру Фридриху, появился в 1880 г. за подписью "Антоша" в журнале "Стрекоза". В студенческие годы много печатали Чехова в юмористических журналах ("Стрекоза", "Будильник", "Зритель", "Свет и тени"), под псевдонимом "Антоша Чехонте". Чехов сотрудничал в журнале "Осколки" Лейкина, где провел обозрение Осколки московской жизни. В 1884 г. вышел первый сборник рассказов Сказки Мельпомены, потом следовали сборники: Пестрые рассказы (1886 г.), В сумерках (1887 г.) Рассказы (1888 г.), Хмурые люди (1890 г.), Повести и рассказы (1894 г.). В 1887 г. состоялось первое представление с пьесой Иванов в театре Корша в Москве. С 1886 г. Чехов начал печататься в журнале Суворина "Новое время", а с 1888 г. - в толстых журналах. В 1890 г. ездил на остров Сахалин (книгу Остров Сахалин опубликовал в 1893-1894 гг.). В 1900 г. был избран почетным академиком, после того, как в 1887 г. за сборник В сумерках получил от Академии наук Пушкинскую премию. В 1902 г. вместе с Короленко, отказался от звания академика в знак протеста против отмены Николаем II избрания М. Горького почетным академиком. В 80-е годы были написаны водевили и другие драматургические этюды: Платонов (Пьеса без названия) (не датированная); На большой дороге. Драматический этюд в одном действии (1885 г.); О вреде табака. Сцена - монолог (1886; 1903); Лебединая песня (Калхас). Сцена в одном действии (1888 г.); Иванов. Драма в четырех действиях (1887 г.); Медведь. Шутка в одном действии (1888 г. Предложение. Шутка в одном действии (1888 г.); Трагик поневоле. Из дачной жизни. Шутка в одном действии (1889 г.); Свадьба. Сцена в одном действии (1889 г.); Леший. Комедия в четырех действиях (1889 г.); Юбилей. Шутка в одном действии (1891 г.); Чайка. Комедия в четырех действиях (1896 г.); Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в четырех действиях (1897 г.); Три сестры. Драма в четырех действиях (1901 г.); Вишневый сад. Комедия в четырех

Единство драматических и повествовательных форм сказывалось и в том, что жанры обогащали друг друга, на что и указывала часть критики (А. Скафтымов, Э.А.Полоцкая, Р.Селли, Л.Теодореску).

Резкое отличие чеховских идей от манеры раскрытия идей у предшественников состоит в том, что у Чехова мысль не подвергается полному открытому проявлению. У Толстого идея дается в неопровержимом, почти "диктаторском" виде авторской воли; в полифонической системе романов Достоевского сосуществует несколько равноправных идей, и каждая в отдельности исчерпывается до пределов, что и дает повод к извлечению этических и философских программ. У Чехова идея не дается в завершенном виде, а лишь <u>ставится</u>. Положения высказываются , потом их ход внезапно прерывается и освобождает место будничному течению, а потом мысль возобновляется или окончательно и немотивированно обрывается. Это чутко осознал сам автор в письме к Суворину от 27 октября 1888 года: „Вы смешиваете два понятия, <u>решение вопроса и правильная постановка вопроса</u>.Только второе обязательно для художника. В "Анне Карениной" и в "Онегине" не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан поставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус."(xI, стр. 274-275) Случайностность взгляда на мир делает настойчивость и неопровержимость мнений невозможными. В пьесе <u>Чайка</u> - самой дискуссионной драматургической структуре в отношении эстетической программы Чехова - автор никого не одобряет полностью, никого не отвергает; истина о миссии и таланте художника на стороне и Тригорина, и Треплева, и Заречной, и Аркадиной; все они - отражения души их творца, иногда направленные против мнений их создателя. Это, особая форма очищающего катарсиса, действующего на художника. Естественно, что такая форма проявления идеи ощущалась современниками Чехова как что - то неуклюжее и необычное и вызвало

<u>действиях</u>(1904 г.):При жизни писателя вышли <u>Сочинения в 10-и томах</u>(1899-1901 гг.), а в 1903 г. - <u>Полное собрание сочинений в 16- томах</u>. Умер 2 июля 1904 г. в Баденвейлере (Германия), где находился на лечении от туберкулёза.

самые противоречивые отклики .

Есть и случаи, когда идея наолюдаетоя более полным образом. В рассказах Палата №6 и Моя жизнь (1896 г.), может быть , самых "тенденциозных" из всего, что написано Чеховым, автор приближается к типу развертывания противоборствующих идей, укоренённому Гончаровым и Достоевским и не случайно было столь много споров вокруг вопроса: с кем полемизирует Чехов? Критики предполагали, что чеховский суд направлен против толстовского учения "непротивления злу насилием", против "мировой скорби" Марка Аврелия. Важно отметить, что при самой "чистой" трактовке идеи, она облекается в плоть конкретного бытия. Автор никогда не забывает о жестах и вещном окружении героя, носителя мысли. Даже вечные идеи о смерти, о цели и назначении человека на земле, Чехов "уплотняет" конкретными, бытовыми деталями. В рассказе Палата № 6 автор дает вместо догматического, обобщенно - возвышенного суждения о смерти, выражение неминуемого конца без устремленности к запредельному миру:"Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что - то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? но бессмертие ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что - то Михаил Аверьяныч. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки."(УлI, стр. I8U) Легко можно убедиться в том, что единственную свободу от биологизма смерти, что позволяет себе голос рассказчика, - это опоэтизирование речи приемом её ритмизирования. Это в своем роде чеховское освобождение от толстовского открытия запредельных тайн бытия перед глазами умирающего. У Толстого смерть облагораживала самое среднее существование. С приближением конца, заурядное и исключительное демократизируются; перед Андреем Болконским, как и перед Иваном Ильчем свет истины просвечивает сквозь разум обречённого на смерть:"А смерть? Где она?"

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и ненаходил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что

и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

- Так вот что! - вдруг проговорил он. - Какая радость!

Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа. В груди его клокотало что -то; изможденное тело его вздрагивало.

Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье.

- Кончено! - сказал кто - то над ним.

Он услыхал эти слова и повторил их в своей душе.

"Кончена смерть, - сказал он себе. - Её нет больше".

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вздоха, потянулся и умер."[17]

В чеховском мире, где господствует случайность, смерть больше не является переломным моментом духовного кризиса героя, а весь страшным и тихим переходом в "ничто". Трагизм смерти Гусева (рассказ Гусев, 1890 г.) стушевывается спокойным, будничным повествованием:"Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета. Его зашивают в парусину и, чтобы он стал тяжелее, кладут вместе с ним два железных колосника. Зашитый в парусину, он становится похожим на морковь или редьку: у головы широко, к ногам узко... Перед заходом солнца выносят его на палубу и кладут на доску; один конец доски лежит на борте, другой на ящике, поставленном на табурете. Вокруг стоят бессрочные - отпускные и команда без шапок(...) Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и - бултых!"(УII, стр. 363)

Было бы грубым преувеличением думать, что скептицизм и неуверенность писателя в силу проповедничества и морализма догматических учении доводят его до апатии, демонизма, "беспринципности" и "безыдейности". Нельзя отрицать приоутствие чеховского идеала, но с оговоркой, что он открыто не утверждёнт автором от его имени. Отказываясь от догматических учений своих предшественников, Чехов отказывался и от создания новой замкнутой системы догм.

---

17 Л.Н. Толстой, Смерть Ивана Ильича, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1956 г., стр. 54-55.

Автору Чайки чужд и "пафос отстранения" (Pathos der Distanz) ницшеанской доктрины, как и злая проницательность мопассановского видения мира у Пьеров и Жанов. Идеал Чехова, окутанный тонизирующим и просветленным отчаянием - это духовная и телесная гармония и грация человека. Чехов-это не "творец из ничего", не "певец безнадежности, тоски и сумерек", как утверждал Лев Шестов [18] и, вслед за ним, когорта критиков. Это не значит, что Чехову присущ беспечный и бодрый оптимизм, как старались доказать постановщики Вишневого сада, понимающие чеховский подзаголовок (комедия), как обязательное "легкое, жизнерадостное, смешливое исполнение" пьесы в первых представлениях на сцене МХАТ-а. Творчество Чехова является чем-то средним, объединяющим пессимизм и смутную веру в прогресс и будущее, так как при определении специфически чеховской тональности решительно разграничительные категории неприменимы.

Импрессионистический взгляд на мир, где трудно различать малое от великого, значительное от неважного, дает себя знать и в особом сочетании трудно совместимых понятий комического и трагического. Это в своем роде тоже освобождение от жанровых и эстетических канонов. По меткому выражению Г. А. Бялого "Чехов вообще до конца своей жизни не всегда отделял страшное от смешного, и в этом заключалась одна из самых больших "странностей", с которыми [19] пришлось встретиться его современникам". На самом деле, переходы от комизма к трагическому являются проявлением писательской самостоятельности и "дегероизации" прочных и незыблемых носителей догматических истин: "В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано - глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы..." [20] - сказал Чехов своим молодым соратникам по перу. Не раз критики старались смягчить чеховскую склонность к комическому, к фарсу и водевилю, чтобы не повредить "образцовому" представлению о чеховской серьезности и мудрости. Существуют десятки работ,

---

18 Лев Шестов, Творчество из ничего (Чехов), (в его же кн.: Начала и концы, С.-Петербург, 1908 г., стр. 2-64).

19 Г.А. Бялый, Русский реализм конца XIX века, Изд-во Ленинградского университета, 1973 г., стр. 152.

20 И.Н. Потапенко, Несколько лет с А.П.Чеховым (в кн.: Чехов в воспоминаниях современников, Гослитиздат, М., 1954, стр. 289)

посвященных переходу от Антоши Чехонте к Антону Чехову, т. е. переходу от юмора к серьезу. Не чужда такой трактовки вопроса и известная статья Ф.Д. Батюшкова , где чеховский смех Антоши Чехонте рассматривается как "проявление жизнерадостного темперамента, смешливого, т. к. смех сам по себе показатель здорового, бодрого настроения."[21] С середины 80-х годов начинается, мол, расставание со смехом, переход к мудрости, с усилением лирической интонации. В действительности, Чехов никогда не расставался со смехом, а комическое приобретает качества шелка со многими отблесками. Антоша Чехонте дебютирует с пародиями на литературные штампы (Письмо к ученому соседу, 1880 г.), пародиями на романы Виктора Гюго (Тысяча одна страсть, или Страшная ночь, 1880 г.), Жюль Верна (Летающие острова, 1883 г.). Следуют комические сценки (Жены артистов, 1881 г., Грешник из Толедо, 1881 г.) во вкусе юмористических "малых" журналов ("Стрекоза", "Будильник", "Осколки"), где Чехов проходил школу юмориста. В сатирических миниатюрах на остро-политические темы победоносцевского режима Чехову чужд обличительный дух щедринского тина (см. рассказ Унтер Пришибеев, 188: г.). В комедии нравов Чехова больше всего интересует характер человека , меняющего свой облик в обществе, где люди делятся на сильные и униженные. Чеховская чиновничья тема восходит к гоголевской традиции Акакиев Акакиевичей, с отметкой, что в рабстве "маленького человека" Чехов видит стремление к положению деспота(Толстый и тонкий, 1883 г., Смерть чиновника, 1883 г.) Чехов открывает нежность в смешном и входит в драму через шутовство. Чеховское указание на род Вишневого сада как на комедию, намечает преобладание комической стихии, что не исключает трагичность обыденщины. Известно, что в своих пиесах Чехов называл Вишневый сад "местами фарсом". Авторские ремарки о присутствии слез в тексте нужно понимать не буквально (в таком же положении находятся и указания на фарсовый элемент), а как эмоциональную тональность речи персонажей. Гоголевский смех сквозь слезы становится у Чехова слезами сквозь смех. Непривычность смешения двух противоположных начал ощущал Максим Горький,

---

21 Ф.Д.Батюшков, А.П.Чехов(в кн.: История русской литературы XIX века под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского, том У, Москва, 1910 г., стр. 200).

называя чеховские произведения "лирическими комедиями"[22]. В применении к Чехову условные термины комедия и драма удобнее заменить обозначением чеховская пьеса, так как само понятие выходит за пределы традиционных, установленных представлений. В то время как в русской классической комедии Грибоедова Горе от ума или Тургенева (Холостяк, Месяц в деревне) смешение трагического с комическим осуществляется в рамках хрупкого равновесия в пьесах Чехова такое слияние является постоянной величиной, действующей во всех частях драматической структуры.[23] Не менее удачным является термин, предложенный английским исследователем Дж.Л. Стайэном, грустная комедия (the dark comedy)[24]. Такое сочетание противоположностей в одном роде мотивируется стремлением автора создать впечатление реальной жизни, где любой характер, любая связь между людьми требуют рассмотрения с многих точек зрения, а двусмысленность проявлений жизни ощущается как в малейшей детали, так и в целой структуре чеховской пьесы. Равновесие трагического и комического осуществляется нейтрализацией возвышенного шуточным элементом. Присутствие Шарлоты Ивановны в Вишневом саду служит "подрывающим" элементом в моментах патетического возбуждения; Шут Шарлота Ивановна снижает лирическое до уровня бурлеска. В этом отношении, по праву можно назвать Чехова первым драматургом - трагикомиком XX века. Те, которые учились у Чехова умению расположить рядом комическое и трагическое (Пиранделло, Брехт, Теннесси Уйльямс) редко достигли тонкого и хрупкого равновесия шуточного элемента с лирическим. Стремлению художников - плэнэристов к запечатлению мгновений на полотне, когда объект изображения (вещь или человек) воспринимается как впервые увиденный, в чеховской системе соответствует

---

22 М.Горький и А.Чехов.Сборник материалов, Гослитиздат, Москва, 1951 г., стр. 177.

23 См. работу Леониды Теодореску, Драматургия Чехова (Dramaturgia lui Cehov, Editura Univers, Bucureşti, 1972).

24 J.L. Styan, The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy, Cambridge, 1962.

особая манера обрисовки персонажа. В начале своего творческого пути, в период сотрудничества в юмористической прессе, Чехов придерживался водевильного рисунка героев, с усилением речевой характеристики, выделяя основные черты , а потом заостряя их до выпуклости. Постепенно писатель отказывается от гротескного преувеличения. Его больше не интересует маска, т. е. обобщенный человек, а частный, обособленный индивид. При росте нового импрессионистического видения жизни, Чехов отстраняется от устойчивых, общих характеристик. Чеховская манера отличается и от индивидуализирующего толстовского метода (то, что четко ощущал и сам Толстой), так как у Чехова человек дается в окружении сигнализирующих, толстовского типа деталей и случайных вещей, значащую роль не играющих. В рассказе Несчасье (1886 г.) в восприятии зоркого и беспощадного глаза героини рядом стоят вещи "говорящие" и совсем не нужные предметы:" " Боже мой" - думала Софья Петровна, я люблю его и уважаю, но... зачем он так противно жуёт ?" Это деталь того же типа, что и уши Каренина, но немного далее встречаем немотивированные, случайные детали портрета:"Она думала и глядела на своего мужа, сытого, но все еще томного. Почему-то взгляд её остановился на его ногах, миниатюрных, почти женских, обутых в полосатые носки; на кончиках обоих носков торчали ниточки..."(IУ, 285) Это и создает эффект непреднамеренности в выборе и расположениии черт характера, то, что усиливает впечатление стихийной, случайной компоновки деталей.

В изображении психологической жизни героев Чехов ближе стоит к Тургеневу, который "тайну душ" раскрывает не полным шрифтом, а пунктиром. У Чехова изменения в душевной жизни персонажей не подготовлены, что и создает впечатление неожиданности и каких мости человеческих поступков. У Достоевского действующие лица претерпевают самые необычные перипетии, но самые темные импульсы находят объяснение в подпочвенных душевных движениях. В чеховской прозе и драматургии нет полного психологического детерминизма; как и перед вечной тайной смерти, перед тайнами души Чехов остановливается на некотором расстояние от порога подсознания. Результаты своих наблюдений автор передает приемами вероятности и неопределенности; он использует лексемы казаться, почему-то, как-то в безличных конструкциях с целью передать недоступность, хаотичность и загадочность психологической жизни человека (в рассказе Невеста, 1903 г.) неопределенность лексических и син-

таксических конструкций становится преднамеренной, стилистической приметой). Объективная манера Чехова (обязательное наличие точки зрения рассказчика или героя) является нужной предпосылкой в передаче обманчивости и свежести воспринимаемой вещи. В силу своей атипичности, а также своей "случайной" индивидуальности (в отличие от существенной индивидуальности героев Толстого) чеховские герои, подобно прустовским, мелькают как тени. Автор не дает им всесторонней разработки, а довольствуется начертанием двух - трех линий. Чеховские герои - это не четкие контуры, не круглые единицы, как у Флобера, а дроби, дополняющие друг друга. По образному замечанию поэта И. Анненского, "Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душой, только принявшей три формы."[25] Это не силуэты, а отражения нашей общей души; потому и так трудно играть на сцене пьесы Чехова. Целый цикл рассказов Хмурые люди (1890 г.) прозаик посвящает не обрисовке типов, а освещению хмурости в отдельных проявлениях (профессор из рассказа Скучная история в этом отношении равноправен извозчику из рассказа Припадок). Своеобразная атипичность чеховских героев осознавалась критикой как принципиально новое слово в литературе XIX века. Недостаточное внимание к новаторской манере Чехова иногда приводила к дорисовыванию слишком яркими красками чеховских образов и сцен, стремлением во что бы то ни стало "завершить" то, что автором дается импрессионистически брошенными штрихами. "Пьесы настроения" предполагали распыление интереса ко всем действующим лицам. Автору подобного рода пьес приходилось бороться с привычкой, укорененой театральной традицией, искать типов, там, где фокус внимания драматурга сосредоточивается в равной мере на всех персонажах и сценах. Перемещение центра тяжести на определенные детали нарушает музыкальное строение целого. Именно это неудовлетворяло Вл. Мейерхольда в первых постановках Вишневого сада на сцене МХАТ-а, где режиссеры прибегали к иллюстрированию чеховского настроения трафаретными приемами натуралистического театра; там действующие лица ходят по "настоящим оврагам, мостам,

---

25 И.Анненский, Книга отражений, Изд-во "Труд", С.-Петербург, 1906 г., стр. 154.

около настоящей часовни, а с неба свешиваются два больших куска выкрашенного в голубом цвете холста с тюлевыми оборочками, нисколько не похожими ни на небо, ни на облака."[26]

Принципу импрессионистической случайности подчиняется и чеховский пейзаж. У Гончарова и Тургенева, в случае подробного, почти физиологического описания, детали распределялись по строго очерченному плану, так, чтобы на полотне оставались только сигнализирующие, характерологические предметы. У Чехова пейзаж или интерьер дается в виде бегло сделанного эскиза, сотканного из ежеминутно меняющихся элементов. При перенесении внимания от одного предмета к другому, от человека с его психическими свойствами, к их отражению на вещи, игнорируется иерархия человеческого и вещного. Прием антропоморфикации расчитан на присутствие определенной наблюдающей точки в пространстве. В повести Степь. История одной поездки(1888 г.) описания природы даются в виде монологов - - размышлений от Егорушки и, чаще, от голоса рассказчика - наблюдателя, который не только любуется природой, но ощущает её бессознательную жизнь, как жизнь близкого ему человека:"Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые, со своими покойными, как тень, тонами, равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо, которое в степи, где нет лесов и высоких гор, кажется страшно глубоким и прозрачным, представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски..."(УI,20) Пантеистическое восприятие природы передается как нечто игриво- равнодушное к смерти человека в рассказе Гусев(1890 г.) Там самое конкретное, еле уловимое, как бы включается в другой мир, поэтический. Самыми свежими ассоциациями живое и мертвое сливаются в нечто целостное, а страх смерти ускользает. Впечатление музыкальности и поэтичности получается вторжением ритмичности в эпически-спокойный поток повествования:"А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце скручиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый,

---

26 Вл. Мейерхольд, О театре, Изд-во "Прособещение", С.-Петербург; 1913 г., стр. 25.

рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно--сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно." (УI, 364)

Импрессионистическое видение безостановочности, текучести бытия диктует особую сюжетно-фабульную композицию чеховских произведений. Чехов грешил против канонов традиционной поэтики, требующей строгой формы в построении сюжета рассказа и действия драмы. Современники Чехова ощущали "незавершенность" его произведений и часто упрекали его в том, что, по спешности работы над художественным материалом, автор давал публике незаконченные вещи. На самом деле, это были новые формы, о которых и говорил Чехов Потапенко. То, что в конце прошлого столетия считалось "недоделанностью", в нынешнее время признано достоянием чеховского наследства и становилось предметом подражания. В этом отношении прав Джон Голсуорси отметивший, что у Чехова отсутствие начала и конца рассказов - только впечатление:"Что касается Чехова, - писал английский романист в I9I2 году, - я бы сказал, что его рассказы на первый взгляд не имеют ни начала, ни конца, они - сплошная середка, вроде черепахи, когда она спрячет хвост и голову. Однако подражатели его подчас забывали, что и хвост и голова все же имеются, хоть и втянуты внутрь."[27] Неудивительно, что из целого ряда английских почитателей Чехова, только Кэтрин Мэнсфильд сумела писать "по-чеховски", так как её темперамент и видение мира (не говоря о таланте) приближают её к модели учителя.

У Чехова "недоделанность" развязки является строго обдуманным композиционным приемом. Таким образом, поток бытия, со стихийным смешением главного и случайного , безрезультативного , не прерывается, а рассказ как бы вливается в течение жизни. Есть, все-таки, некое предпочтение развязок, намекающих на "навязчивую идею" писателя о мимолетности нашего существования: это - уходы, заход солнца, проводы и расставания. Один из самых оригинальных исследователей чеховского творчества, П.Бицилли,[28] доказал, что этот

---

27 Цитируется по кн.: Литературное наследство, том 68, Изд-во Академии Наук СССР, Москва, I960 г., стр. 8II.

28 П. Бицилли, Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа, София, Imprimerie de l'Université, 1942, 138 p.

прием является данью тургеневскому влиянию. В пьесах Чехова приготовления к отъезду содействуют назреванию неосознанных чувств. (в III ьем действии Чайки - сцена объяснения в любви Нины Заречной во время общей подготовки к отъезду; расставания с офицерами в последнем действии пьесы Три сестры усиливает чувство одиночества и тоски по идеалу; в пьесе Вишневый сад уход Раневской символизирует опустошение и гибель; эти чувства еще больше подчеркнуты забытым на сцене Фирсом, "последним могиканом" бывшей беспечной жизни.).

Случайностность проявляется на фабульном уровне композиции невыборочным характером эпизодов (событий). При более тщательном анализе, легенда о бесфабульности чеховской композиции оказывается необоснованной. Писатель не отрекается от событий, а впечатление бессобытийности проявляется как преднамеренный, осознанный эффект. Есть у Чехова и рассказы от первого лица, где "анекдот" дается в виде вставной новеллы. В рассказе Человек в футляре (1898 г.) повествование служит иллюстрированием тезиса о футлярной жизни, извещенного в начале:" - Что же тут удивительно! - сказал Буркин. - Людей , одиноких по натуре, которые , как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало. Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге, а может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, - кто знает? Я не естественник, и не мое дело касаться подобных вопросов; я только хочу сказать, что такие люди , как Мавра, явление не редкое. Да вот, недалеко искать, месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ."(VIII, 280-281). Для Чехова более характерно стушевывание различий между-событиями важными для последующей судьбы героя и незначительными. В рассказе Палата № 6 решительная беседа между Громовым и Рагиным дается как бы невзначай, ничем не подготовленной; предшествующие разговор эпизоды, при их подробной передаче, тормозят движение и важность момента; нам сообщается, что "В один из важных вечеров, в конце марта, (...) доктор вышел проводить до ворот своего приятеля почтмейстера. Как раз в это время во двор входил жид Мойсейка, возвращавшийся с добычи. Он был без шапки и в мелких калошах на босую ногу и в руках держал небольшой мешочек с милостыней. - Дай копеечку! - обратился он к

доктору, дрожа от холода и улыбаясь(...)(УII,I47) Далее узнаём о встрече Рагина с Никитой, следует вход доктора в палату и, наконец, беседа с Иваном Дмитричем. Таким образом, впечатление значимости событийной сцены гасится нагромождением предшествующих разговору эпизодов.

Новаторского эффекта в композиции добивается автор и тем, что в ткань своих драм - как указывает Л.С.Выгодский[29] писатель вплетает мнимый мотив, который в окружении реалий становится правдоподобным с точки зрения психологической. В противодействии двух мотивов - реального и мнимого - и видел советский эстетик и психолог источник катарсиса, понимаемого как основное условие искусства. Такого рода мнимыми мотивами являются "Москва" - для сестер Раневской и Гаева; если судить по законам реалистической мотивированности они ничем не объяснимы, но в драматической структуре "Москва" и "вишневый сад" являются лейтмотивами тоски по идеалу и по утраченному счастью. Реформа, произведенная Чеховым в сюжетосложении, состоит в упрощении фабулы, в сведении числа событий до минимума. Снижение общих драматических конфликтов и погашение значимости событий в прозе служат созданию музыкального эффекта, сближающего пьесы Чехова с символическим театром. На уровне сюжетосложения впечатление музыкальности осуществляется ритмическим движением. В четырехактных пьесах Чехова это ощущается в особой организации эпизодов, с соблюдением ступенчатого развития действия: в первом акте обычно происходит приезд гостей; во втором акте завязывается впечатление неблагополучия героев; дается обычный день из будничной жизни персонажей; в третьем - происходят ссоры, напряжение ощущаемого неблагополучия; пьесы кончаются уездом гостей, что приносит с собой кажущееся спокойствие; герои выступают с утешительными словами о будущем. Сюжетные моменты чеховской пьесы соответствуют частям симфонической композиции: I) завязка; 2) медленное движение (адажио); 3) скерцо (ускоренное движение); 4) финальная часть - темп замедляется. Вл. Мейерхольд остро ощущал новаторство музыкальной структуры чеховского Вишневого сада и

---

29 L.S.Vigodski, Psihologia artei, trad. de Inna Cristea, Editura Univers, Bucureşti, 1973, pp. 301-302.

сходство с мэтерлинковским типом драмы, уже при жизни Чехова: "Ваша пьеса - отмечал Мейерхольд в письме от 8-го мая 1904 г. - абстрактна , как симфония Чайковского. И режиссер должен её уловить слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого "топотанья" - вот это " топотанье" нужно услышать - незаметно для людей входит Ужас(...) Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное."[30] Приблизительно по тем же симфоническим принципам построены рассказы 90-годов. Как указывает Э.А.Полоцкая,[31] чеховские пьесы обогащают эпический жанр и, в свою очередь, повествовательные жанры влияют на драматическую технику. Это сказывается в том, что в чеховских рассказах зрелого периода соблюдаются те же правила четырехэтапного развития сюжета, что и в пьесах. В повести Степь действие организуется следующим образом: I завязка (Егорушка отправляется "куда-то поступать в гимназию"); 2 будничное течение (описание монотонной поездки по степи); 3 кульминационный пункт, "вспышка" (гнев Дымова, начало болезни у Егорушки, гроза); 4 развязка, приносящая нечто успокоительное для героев(Егорушка приехал в город; прощание с прошлой беспечной жизнью). В целом, История одной поездки - это движение брички по степи с вспышками, подъемами и спусками. Автор избегает монотонности сменой темпа движения. Музыкальность , как контрапунктное чередование ритмов, пронизывает всю структуру чеховских произведений. Неслучайно именно композиторы ощущали, раньше других, музыкальность прозаической системы. Д.Шостакович воспринимал Черного монаха Чехова как вещь, построенную по правилам сонатной формы. Экспозиции, как начальному моменту сонаты, в эпическом произведении соответсвует компоновка двух контрастирующих сюжетных линий (угрюмый парк Песоцких рядом с веселым садом; тема "Андрей Васильевич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы"; явление монаха рядом с темой его любви к Тане). Средняя часть сонаты - это варьирование материала экспозиции ("Коврин уже выздоровел, перестал видеть черного монаха"). В репризе дается итог ("У Коврина разгуляются нервы" и ему снова показывается монах; смерть магистра, воспоминания о бывшей любви). Как верно доказывает Н.М.Фортунатов,[32]

---

30 Литературное наследство, том 68, стр. 448.

31 Э.А.Полоцкая, Развитие действия в прозе и драматургии Чехова (в кн.: Страницы истории русской литературы, Изд-во"Наука", Москва, 1971 г., стр. 330-338).

32 Н.М.Фортунатов, Музыкальность чеховской прозы(Опыт анализа формы)(в ж.: "Филологические науки", 1971 г., № 3, стр. 17-25)

подобную сонатную структуру встречаем и в рассказах Припадок (1889 г.), Скрипка Ротшильда (1894 г.), Дом с мезонином(1896 г.), Гусев(1890 г.), Студент (1894 г.),Архиерей(1902 г.).

Музыкальность проявляется и на уровне диалогической композиции чеховских пьес, а также, в речевой структуре повествовательных произведений. Чехов, параллельно и независимо от Мэтерлинка, реформирует диалогический строй драмы, разрабатывая новый гармонически-музыкальный тип, близкий к символическим исканиям в этой области, так как драматурги-символисты были, в первую очередь, поэтами. Носителем музыкального характера в речевой структуре драмы является поэтический подтекст, что сопровождает "подводным течением" диалогический план. В драмах бельгийского поэта техника "подводного течения" достигла виртуозности - Там молчание, как знак запредельной тайны смерти, снижало речь героев до функции хрупкого и непрочного дополнения к тому, что происходит за репликой. Прием поэтического подтекста , к которому прибегал Мэтерлинк в своих пьесах, был теоретизирован бельгийским автором в статье Трагизм повседневной жизни (1896 г.), где говорится о "диалоге второго порядка", в котором "молчание является великим проявителем глубин бытия."[33] В понимании Мэтерлинка искусство должно передать полное равновесие молчания и речи, так как реплика - не больше , чем устройство, связывающее мир реальностей с миром кажимостей, а подтекст создает впечатление временной непрерывности. Чехов встретился в своих исканиях новых форм с Мэтерлинком. Свое восхищение перед талантом бельгийского драматурга русский писатель выразил в письме к Суворину от 2-го ноября 1895 г.,именно в тот период, когда Чехов кончал работу над своей Чайкой:"Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Мэтерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в 2 года сделал бы его декадентским или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию."[34] Интересно отметить, что 19 дней позже Чехов сообщает тому же адресату о том, что окончил пьесу, где автор "грешил" против правил традиционной драматургии.

33 M.Maeterlinck, Le Trésor des humbles,"Mercure de France", Paris, 1895., p. 21.

34 А.П.Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 20-и томах, том 16,Гослитиздат, Москва, 1950 г., стр. 275.

Чайка вышла в духе мэтерлинковских , статических драм, без определенной интриги:"Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал её forte и кончил pianissimoвопреки всем правилам драматическрго искусства. Вышла повесть."[35] Два года позже, в письме к Суворину от I2 июля I897 года, Чехов признавался искренним почитателем бельгийского драматурга:"Читаю Метерлинка. Прочел его "Les Aveugles" "L'Intrusse" , читаю "Aglavaine et Selysette". Все это странные штуки, но впечатление громадное, и если у меня был театр, то я непременно бы поставил "Les Aveugles"[36] У Чехова , в отличии от Мэтерлинка, нет ничего мистического; реплики, поступки и жесты, указанные в авторских ремарках, даже молчания, сигнализируют об углублении внимания "внутрь", оттуда и происходят стимулы к действию. Это форма недоговоренности, чьи зачатки можно найти в тургеневской "тайной психологии" с её требованиями "внезапных движений, в которых звучно высказывается человеческая душа."[37] Чеховский подтекст намекает на скрытую сущность психологического процесса, происходящего за внешней оболочкой текста. Ткань реплик и молчаний именно намекает, а не обозначает, как склонны считать некоторые критики, так как "подводное течение" (названное ещё и "внутренним действием") организуется по правилам поэтической структуры. При внедрении в иную структуру, лексемы и паузы, переводящие молчание, теряют качества разговорной речи и приобретают способность передавать суггествность своими новыми коннотациями. Паузы , интонация и речь утрачивают свою индивидуальную значимость, входя единицами в новый поэтический контекст, а стремление критики искать за каждой репликой , отдельно взятой, скрытый смысл лишает поэзию её неопределенности и выразитель-
ности, впадая в схематичность:"В результате - считает Г. Бердников - обычные слова в чеховских пьесах часто теряют свой прямой смысл, вернее приобретают дополнительный смысл, прямо не высказанный, но легко уловимый в связи с той внутренней темой, которая по-настоящему волнует действующих лиц."[38] Подобный подход

---

35 Там же,стр. 285.

36 А.П.Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 20-томах, том I7, стр. II2.

37 Цит. по кн. Г. Бердникова, А.П. Чехов . Идейные и творческие искания, Изд-во "Художественная Литература", Ленинград, I970г. стр. 563.

38 Там же,стр. 564.

к вопросу о "подводном течении" , с точки зрения иносказательности, игнорирует потенциальную символическую нагрузку подтекста и, включительно, самое музыкальную суть чеховских "пьес настроений". Отсутствие иносказательной преднамеренности и отличает поэтический подтекст чеховских произведений от мэтерлинковских.

Компоновка реплик и пауз осуществляется по правилам музыкально-поэтической ритмичности. Игрой молчаний, диалогов и монологов создается особый ритм, что придает статической "пьесе настроений" движение и внутреннюю спаянность, избегая монотонности восприятия. Там, где в традиционной реалистической пьесе диалогическая тема менялась уходом или приходом действующих лиц, Чехов вводит общую паузу; она меняет тематическую линию в пределах той же группировки персонажей. Таким образом, достигается впечатление естественности протекания диалога. Того же эффекта добивается автор частным перебоем главной линии диалога вставными эпизодичными темами. Это не значит, что Чехов увлекается будничностью самой по себе. "Отрезок жизни" драматург возвышает до поэтичности, а в его естественности автор Чайки ищет предпосылку статичности "драмы настроения", умеющей возместить недостаток внешнего движения.

Как бы опережая обвинения своих современников в ультра-натурализме, Чехов прибегает к монологу - приему, считаемому в то время слишком условным и театральным. Драматург освежает трафаретный мелодраматический прием , придавая ему новую выразительную нагрузку. Монолог развертывается в чеховских пьесах в виде мнимого диалога: в присутствии других персонажей , лицо, охваченное эмоцией или силой воспоминаний, ведет свою "тему", без того, чтобы связывать её с "темой" других. Есть и ситуации, когда с формальной точки зрения речь ведется диалогом, но это также мнимый диалог, так как отдельные вставочные реплики других лиц не прерывают ход мысли говорящего: во втором действии Чайки капризная актрисса Ирина Николаевна Аркадина , читает длинный монолог о себе, который изредка прорывается репликами Маши и Дорна; это ей не мешает продолжать речь, как бы ничем не остановленную. В особой чеховской организации диалогов и монологов современные нам критики видят невозможность человеческого понимания и общения, а приверженцы "театра абсурда" считают Чехова своим предшественником.

Протекание речи в бытовых условиях облекается в лирически-

-музыкальную ткань. Лиризм речи, особая ритмическая структура трактуется в минорных аккордах, то, что резче оттеняет "вспышки" героев, которые решаются в ничто, приводя к нулевым результатам. Минорная тональность интонации усиливается музыкальным сопровождением пауз: скрипка, рояль, гитара, духовой оркестр создают звуковой колорит, в полном соответствии с настроением момента. Излюбленным чеховским приемом является использование дисгармонических звуков, нужных драматургу в создании контастного эффекта тревоги, сменяя медленный ритм ускоренным движением. В середине второго действия Вишневого сада вдруг слышится "отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный", который прерывает молчание, принося с собой смутное ощущение несчастья:"Любовь Андреевна. Это что?

Лопахин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь...вроде цапли.

Трофимов. Или филин...

Любовь Андреевна(вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастья то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей."(IX,634)

Лирически-музыкальное оформление чеховских пьес требует у зрителей и, тем более, у исполнителей, ощущения мелодии, ритмической доминанты.

В чеховской прозе реформа автора направлена против ровного, неторопливого течения тургеневского повествования. Изысканной манере в отборе образных средств тургеневского письма Чехов противопоставляет импрессионистический лаконизм, некоторую неуклюжесть прозы, рассчитанной на заполнение со стороны читателя. Против воли автора тургеневское влияние дает себя знать в элегически-настроенных взрывах, когда фраза становится музыкальной, смутно-суггестивной. Как убедительно доказал А.Дерман,[39] процессом бессознательного отбора речь становится трехчленной, напоминающей о ритмическом строе отпеваний из молитв, к которым слух писателя привык в детстве, во время длинных утомительных

[39] А.Дерман, Творческий путь Чехова, стр. 254.

пений под строгим наблюдением властного отца:"(...) и чувтсво молодости, здоровья, силы, - ему было только двадцать два года, - и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительным, чудесной и полной высокого смысла." (рассказ Студент , УII, 378) Тот же трехмерный темп подчиняет себе ход рассказа при передаче веры Нади в будущее в последнем произведении Чехова, Невеста(I903): "Она ясно сознавала , что жизнь её перевернута, как хотел того Саша, что она здесь одинокая, чужая, ненужная и что все ей тут ненужно, все прежнее оторвано от неё и исчезло, точно сгорело, и пепел разнесся по ветру. Она вошла в Сашину комнату, постояла тут: "Прощай, милый Саша!" - думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила её."(УIII,50I)

Доводя до совершенства технику "малых форм" и создавая новый вид драматического искусства, Чехов во многом опередил прозаические и сценические искания XX века. Парафразируя слова Чехова о Мопассане, можно с оправданием сказать, что после высоких требований, которые поставил своим мастерством русский прозаик и драматург, писать стало трудно.

А.П.Чехов

Библиография

Сочинения

А.П. Чехов, Сочинения в I2-и томах, Гослитиздат, Москва, I960-I964

Литература о нём

а). на русском языке:

I. Ю.Айхенвальд, Чехов (в его же кн: Силуэты русских писателей, вып. I, Москва, I909 г.).
2. П.Ф.Анненский, Книга отражений, "Труд", С.-Петербург, I906 г.
3. С.Балухатый, Проблемы драматургического анализа, " , Ленинград, I927 г.
4. Ф.Д. Батюшков, А.П. Чехов (в кн.: История русской литературы XIX века под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского, том У, Изд-во Т-ва "Мир", Москва, I9I0 г, стр. I87-2I5).
5. Андрей Белый, Арабески, Книга статей, "Мусагет", Москва, I9II г, стр. 395-408.
6. Г. Бердников, А.П. Чехов. Идейные и творческие искания, издание 2- дополненное, Изд-во "Художественная Литература", Ленинград, I970 г.
7. П. Бицилли, Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа, София, Университетска печатница, I942 г.
8. Г.А. Бялый, Заметки о художественной манере Чехова (в его же кн.: Русский реализм конца XIX века , Изд-во Ленинградского Университета, I973 г., стр. I49-I68).
9. И. Григорьев, Сценическая композиция чеховских пьес, Издание КУБС, ВЛХИ, Москва, I924 г.
I0. А. Дерман, Творческий портрет Чехова, Кооперативное Изд-во "Мир", Москва, I929 г.
II. В. Ермилов, Драматургия Чехова (в его же кн.: Избранные работы, том третий, Гослитиздат, Москва, I956 г., стр. 5-3I0).
I2. Борис Зайцев, Чехов, Литературная биография, Изд-во имени Чехова, Нью Йорк, I954 г.
I3. Классики в марксистоком освещении. Чехов, Кооперативное Изд-во Писателей "Никитинские Субботы", Москва, I928 г.
I4. В. И. Кулешов, Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века (в кн.: Чеховские чтения в Ялте, Изд-во "Книга", Москва, I973 г., стр. 2I-37).

I5. Кулиева Рагиля Гусейн Кызы, Реализм А.П. Чехова и проблема импрессионизма, автореферат диссертации, Москва, I973 г.
I6. Вс. Мейерхольд, О театре, Изд-во "Просвещение", С.-Петербург, I9I3 г.
I7. Литературное наследство, Чехов, том 68, Изд-во Акад. Наук СССр, Москва, I960 г.
I8. Д. С. Мережковский, О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, С.-Петербург, I893 г.
I9. Н. К. Михайловский, Об отцах и детях и о г. Чехове (в его же кн.: Сочинения, том УI, С.-Петербург, I897 г., стр. 77:-786).
20. Э. А. Полоцкая, Развитие действия в прозе и драматургии Чехова (в кн.: Страницы истории русской литературы , Изд-во "Наука", Москва, I97I г., стр. 330-338).
2I. Сборник товарищества "Знание" за I904 год, книга III-ья, С.-Петербург, I905 г.
22. А.П. Скафтымов, Статьи о Чехове (в его же кн.: Нравственные искания русских писателей , Москва, I972 г.).
23. Н.М. Фортунатов, Музыкальность чеховской прозы (Опыт анализа формы) (в ж.: "Филологические науки", I97I г., №3, стр. I4-25).
24. Т. К. Шах - Азизова, А.П. Чехов и западноевропейская драма его времени, автореферат диссертации, Москва, I965 г.
25. Лев Шестов, Творчество из ничего (А.П.Чехов) (в его же кн.: Начала и концы , Тип. М.М. Стасюлевича , С.-Петербург, I908г., стр. 2-64).
26. А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, Изд-во "Наука", Москва, I97I г.
27. К. Чуковский, О Чехове, Изд-во"Художественная Литература", Москва, I967 г.

б). на французском языке:

1. Anton Tchekhov et "La Cerisaie" (en "Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - J.L. Barrault", Paris, "Julliard", 1954, deuxième année, sixième cahier).
2. Rose Celli, L'Art de Tchekhov, "Del Duca", Paris, 1958.
3. Daniel Gillès, Tchekhov ou Le spectateur désenchanté , "Julliard", Paris, 1967.

4. Sophie Laffitte, Tchekhov par lui-même, "Ecrivains de Toujours", Paris, 1955.
5. George Steiner, La Mort de la tragédie, traduit de l'anglais, par Rose Celli, Editions de Seuil, 1965.

в). на английском языке:

1. T. Beckman, Anton Čechov. Some Essays, Leiden, E.J. Brill, 1960.
2. Janko Lavrin, Chekhov and Maupassant (in "The Slavonic Review", vol. five, Nr. 13, King's College, London, 1926-1927, pp. 1-24).
3. David Magarshack, Chekhov the Dramatist, Hill and Wang, New York, 1960.
4. D.S. Mirsky, A History of Russian Literature from Its Beginnings to 1900, Vintage Russian Library, New York, 1958, pp. 368-383.
5. Nils Åke Nilsson, Studies in Chechov's Narrative Technique (The Steppe' and ' The Bishop'), Almqvist and Wiksell, Stockolm, 1968.
6. Virginia Woolf, The Common Reader, Harcourt, Brace and Comp., New York, 1953.

г). на румынском языке:

1. George Călinescu, Anton P. Cehov (în: G. Călinescu, Studii de literatură universală, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 179-208).
2. Tatiana Nicolescu, Opera lui A.P. Cehov în România (în: "Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", anul VIII (1959), nr. 3-4, p. 491-516).
3. Leonida Teodorescu, Dramaturgia lui Cehov , Editura "Univers", Bucureşti, 1972.

А.П. Чехов

Рекомендуемая литература

Сочинения

А. П. Чехов, Собрание сочинений в I2-и томах, под общей редакцией В. В. Ермилова, К.Д. Муратовой, З.С. Паперного, А. И. Ревякина, Изд-во "Художественная Литература", Москва, I960-I964 гг.

Литература о нём

I. Ф.Д. Батюшков, А.П. Чехов (в кн.: История русской литературы XIX века под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского, том У, Изд-во Т-ва "Мир", Москва, I9I0 г., стр. I87-2I5).

2. А. Дерман, О мастерстве Чехова, Изд-во "Советский Писатель", Москва, I959 г.

3. В. И. Кулешов, Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века (в кн.: Чеховские чтения в Ялте, Изд-во "Книга", Москва, I973 г., стр. 2I-37).

4. А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, Изд-во "Наука", Москва, I97I г.

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

Предисловие I

А.С. Пушкин (Л. Кэторча) 2

М. Ю. Лермонтов (Л. Которча) 71

Н. В. Гоголь (Л. Которча) III

И. А. Гончаров (С. Баланеску) I52

А.П. Чехов (С. Баланеску) 183